ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ



Χαμένοι στη Μετάβαση: Μια ιστορία είκοσι χρόνων για το μετρό της Θεσσαλονίκης

Σεφαραδίτικη κουζίνα: Αρωμα από τριανταφυλλόνερο, πεπόνι και κρεμμύδι

Αίθουσες του σινεμά, δοχεία της μαγείας

44 21
2013 €8

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

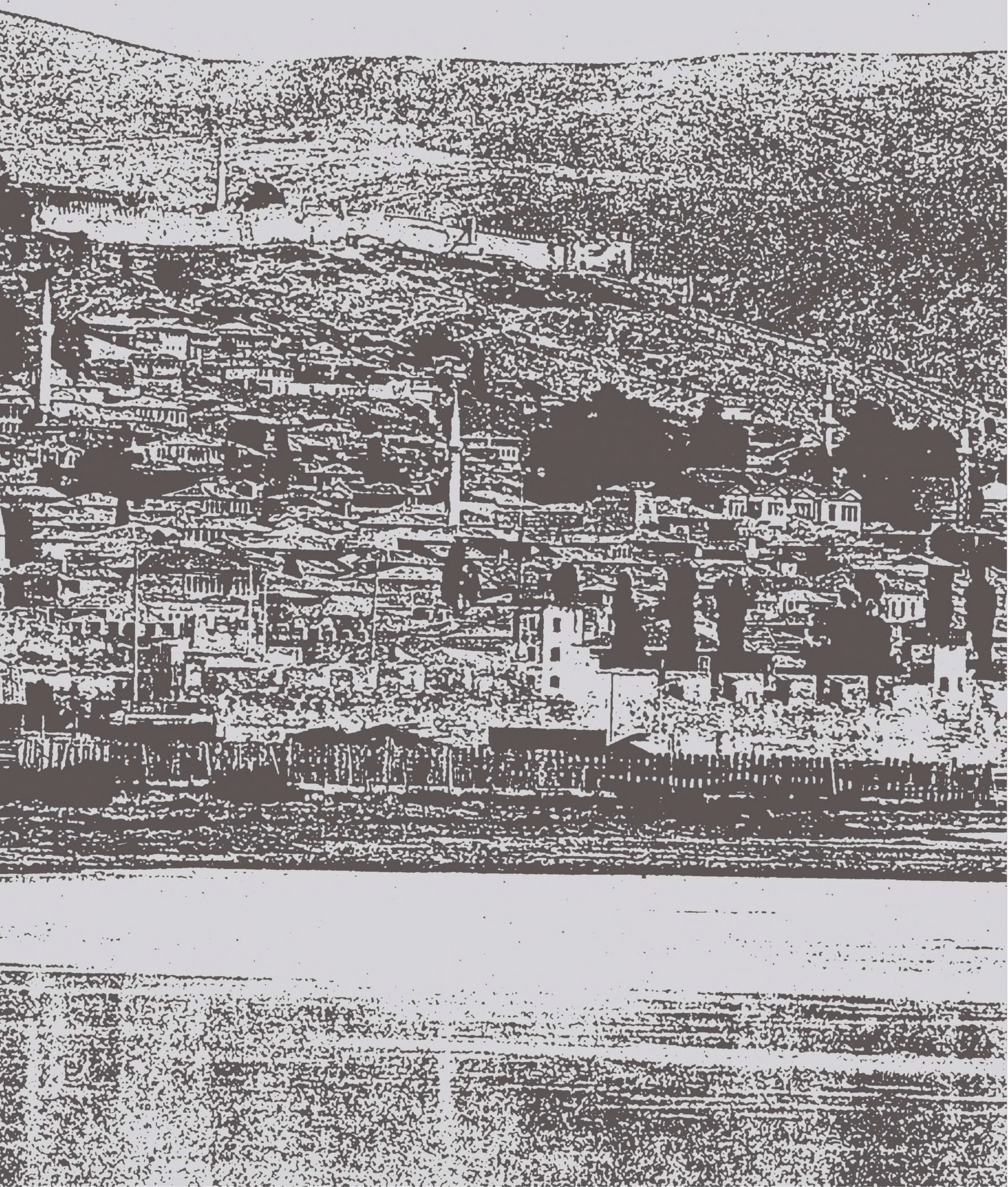
Το παρόν τεύχος
υλοποιείται
με την ευγενική
υποστήριξη
της εταιρείας

Nicos Gleoudis Kavex s.a.



nicos gleoudis kavex s.a.
LEAF TOBACCO EXPORTERS





ΕΡΓΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Άτιτλο
Λάδι σε καμβά,160 x140εκ.
Ράνια Εμμανουηλίδου, 2010
Συλλογή: Μάγδα και Στέλλα Μαλλέ

Η **Ράνια Εμμανουηλίδου** γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1979. Σπούδασε στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη και είναι μέλος της ομάδας les yper yper, που αποτελεί μια υβριδική πλατφόρμα έρευνας και διασύνδεσης των δυναμικών που αναπτύσσονται στον χώρο των τεχνών, της οπτικής επικοινωνίας και του design.

Το έργο της (ζωγραφική σε τελάρα και σχέδια μεγάλων διαστάσεων, καθώς επίσης γλυπτική και βίντεο) παραμένει σταθερά ανθρωποκεντρικό στο σύνολό του και εμπλέκει τον θεατή σε ένα διαρκές παιχνίδι αινιγμάτων. Η Εμμανουηλίδου στήνει έναν μικρόκοσμο άκρως ρεαλιστικό στη σύνθεση και στην απεικόνισή του. Ωστόσο, ο κόσμος αυτός στοιχειοθετείται από την αισθητική και τη διαλεκτική του πόθου, του ερωτισμού, από τις ανεξιχνίαστες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης και των έμφυλων ταυτοτήτων. Στα έργα της απροσδιόριστοι χώροι και υβριδικές φιγούρες, στιγμιότυπα από αλλόκοτες σκηνές, όλα προσφέρονται στον θεατή προς αποκρυπτογράφηση και ερμηνευτική προσέγγιση.

Έχει παρουσιάσει τη δουλειά της μέχρι τώρα σε ατομικές εκθέσεις στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (2011), στην Γκαλερί Ζήνα Αθανασιάδου (2008) στο Ίδρυμα Μάργαρη (2003), καθώς και στο Public Room-Forum Skopje (2009). Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις και διεθνείς διοργανώσεις σε Σουηδία (2013), Τουρκία και Μάλτα (2012), στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (2009), στο Πεδίο Δράσης Κόδρα (2008), στην 1η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (2007), στην XII Biennale Νέων Καλλιτεχνών της Ευρώπης και της Μεσογείου (2006) κ.α.

Έργα της συμπεριλαμβάνονται σε σημαντικές ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Σταύρος Ανδρεάδης

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Πελαγία Αστρεινίδου, Άρις Γεωργίου, Αρετή Λεοπούλου, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Γρηγόρης Πασχαλίδης, Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη, Ιφιγένεια Ταξοπούλου

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΕΥΧΟΥΣ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Γιάννης Δ. Βανίδης, Άρις Γεωργίου, Επίκουρος, Γαρυφαλλιά Κατσαβουνίδου, Γιώργος Κορδομενίδης, Κείμης Κρυωνάς, Αρετή Λεοπούλου, Στυλιανή Λεφάκη, Λίνα Μυλωνάκη, Ζήσης Σκαμπάλης, Θωμάς Ταμβάκος, Αλίκη Τσιρλιάγκου, Γιάννα Τσόκου

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ Άρις Γεωργίου
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ / PRE-PRESS University Studio Press
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ / ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Δήμητρα Ζαχαρέγκα 2310 551754
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Γιώργος Κορδομενίδης
ΕΚΤΥΠΩΣΗ Σκορδόπουλος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Κέντρο του βιβλίου
Λασσάνη 3, 546 22 Θεσσαλονίκη 2310 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΑΛΑΙΩΝ ΤΟΜΩΝ
Παραγγελίες 2310 551754
www.peebe.gr
Τιμή τεύχους 8 €
Ετήσια συνδρομή: εσωτερικού 30 €
Ευρώπης 50 € / λοιπών χωρών 60 €

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
Φράγκων 6-8, 546 26 Θεσσαλονίκη
Τηλέφωνο επικοινωνίας: 2310 551754
Fax: 2310 551748
e-mai: info@peebe.gr
www.peebe.gr



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΟΥΣ 20[43]

του ΣΤΑΥΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΔΗ

Το γιγάντιο ψηφιδωτό

Υπάρχουν στην πόλη κρυφές και άγνωστες γωνιές, που ακολουθούν δικούς τους μυστικούς ρυθμούς, μακριά και πέρα από τη ρουτίνα και την ένταση της καθημερινότητας.

Τέτοιες γωνιές είναι τα ξεχασμένα στρατιωτικά νεκροταφεία του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, που βρίσκονται μες στην καρδιά της πόλης. Το μεγαλύτερο, το Ζεϊτενλίκ, βρίσκεται στα δυτικά. Είναι τεράστιο και σκυθρωπό. Εμένα με γοητεύει το, πολύ μικρότερο, βρετανικό νεκροταφείο, που είναι χαμένο κάπου στην Καλαμαριά. Όταν ανακαλύψεις τη μυστική του είσοδο και διαβείς τη βαριά καγκελόπορτα, βρίσκεσαι ξαφνικά σε έναν χώρο απόλυτης σιωπής. Η πόλη γύρω σου έχει εξαφανισθεί εντελώς.

Χιλιάδες ομοιόμορφες μαρμάρινες στήλες στέκουν στοιχισμένες με απόλυτη ακρίβεια μέσα σε ένα υπέροχο καταπράσινο πάρκο. Μοιάζουν να είναι καινούργιες. Πάνω σε καθεμιά τους είναι χαραγμένη μια ιστορία:

«Δεκανέας **Ian McGrifith**
46ο Σύνταγμα Τυφεκιοφόρων
24 ετών
18-9-1918
Ηλιαχτίδα μας, δεν θα σε δούμε ποτέ ξανά.
Αναπαύσου ειρηνικά στη γη αυτή που σε φιλοξενεί.
Οι γονείς σου»

Σπαράγματα πόνου ανθρώπων, που κανείς τους δεν υπάρχει σήμερα, απολιθωμένα σε μαρμάρινες πλάκες. Νεαροί άνδρες που πριν από έναν αιώνα στάλθηκαν σ' αυτήν την πόλη της Ανατολής να πολεμήσουν, χωρίς ίσως ούτε να ξέρουν γιατί. Περπάτησαν στα λασπωμένα καλντερίμια και τα σκεπαστά παζάρια της, διάβηκαν μπροστά από τζαμιά και μιναρέδες, συναγωγές και εκκλησίες. Αντίκρισαν αλλόκοτους ανθρώπους και βρέθηκαν στις κακόφημες γειτονιές της του αγοραίου έρωτα. Ώσπου συνάντησαν το μοιραίο πεπρωμένο τους και μείναν για πάντα εδώ. Έγιναν κόκκοι στο γιγάντιο, σύνθετο, αντιφατικό και άγριο, αλλά συνάμα μοναδικά γοητευτικό και υπέροχο ψηφιδωτό, που είναι η ιστορία αυτής της παράξενης πόλης. Ένα ψηφιδωτό που, σε πρώτη ματιά, φαίνεται ίσως σήμερα ξεχασμένο, αλλά που ίχνη του συναντάς παντού, αρκεί να θέλεις να τα δεις.

Δεκανέας **Ian McGrifith**. Παιδί της Θεσσαλονίκης κι αυτός, για πάντα. ■

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Ομότιμου καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας
στη Νομική Σχολή Α.Π.Θ

Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου (1940-1945)

Μέρος πρώτο

Οι βομβαρδισμοί και τα καταφύγια μέσα από τις λογοτεχνικές αναφορές των Γ. Βαφόπουλου, Γ. Μπεράτη, Γ. Ιωάννου, Ντ. Χριστιανόπουλου, Λ. Ζησιάδη, και τις μαρτυρίες των Απ. Βακαλόπουλου, Τ. Μπίνη και Ηρ. Λαλάγκα (1 Νοεμβρίου 1940 - Μάρτιος 1941)

Για την αναβίωση και την αναπαράσταση της Θεσσαλονίκης εν πολέμω (1 Νοεμ. '40-Μάρτιος '41), που σημαδεύτηκε από τους βομβαρδισμούς και τα καταφύγια, τα επιλεγμένα παραθέματα από κείμενα της λογοτεχνίας και της χρονογραφίας προσφέρουν χρήσιμες πληροφορίες και "εικόνες".

Επιπλέον, όσα περιέχουν και μια «κατάθεση ψυχής» έρχονται να δώσουν πνοή και χρώμα στην ασπρόμαυρη συλλογική μνήμη: Μας βοηθούν να αντιληφθούμε το ειδικό βάρος που διέθεταν εκείνες οι εβδομάδες, όταν η Ιστορία είχε ήδη "ξυπνήσει" την πόλη.

Η Θεσσαλονίκη βιώνει στα μετόπισθεν τον πόλεμο, σοκαρισμένη αρχικά από τους βομβαρδισμούς των ιταλικών αεροπλάνων και τις αλλαγές στην καθημερινή της ζωή αλλά, σαν «έτοιμη από καιρό», μετέχει ψύχραιμη στο πανελλήνιο «ανώνυμο θαύμα» (Γ. Σεφέρης) και γιορτάζει με ενθουσιασμό τα επιτεύγματα του ελληνικού στρατού στα βουνά της Αλβανίας.

Ο Γ. **Βαφόπουλος** (1903-1996, βλ. ***Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας***, 2007, σ. 266-267, μας βάζει στο "κλίμα" εκείνων των ημερών και μας παρέχει μια χρήσιμη μαρτυρία για τη βομβαρδισμένη και συγκλονισμένη πόλη (***Σελίδες Αυτοβιογραφίας***, τ. 2, 1971):

> «Οι εφημερίδες και το ραδιόφωνο είχαν προσθέσει στην προσδοκία της νίκης κι έναν τόνο θριάμβου, κι όλα αυτά τα αντικρουόμενα αισθήματα ήρθε ξαφνικά να τα εξαφανίσει ο πανικός με τους πρώτους βομβαρδισμούς των ιταλικών αεροπλάνων. [...] Στην πρώτη επιδρομή βρισκόμουν στη Δημοτική Βιβλιοθήκη. όταν σήμαναν οι σειρήνες του συναγερμού. Πριν καλά καλά να κατεβούμε στο ισόγειο του κτιρίου της ΧΑΝΘ (στο υπόγειό της, όπου βρισκόταν η Δημοτική Βιβλιοθήκη, συνεργεία της Αεράμυνας είχαν κτίσει ένα μεγάλο και ισχυρό καταφύγιο...), άρχισαν κιόλας να ακούγονται οι πρώτες εκρήξεις από τις βόμβες. Κι ολοένα τούτες πλησίαζαν και πάλι απομακρύνονταν κι ανακατώνονταν με τις άλλες εκρήξεις των αντιαεροπορικών τηλεβόλων.

«Σ' όλο το διάστημα του πολέμου έτρεμα τους βομβαρδισμούς, κυριευμένος από το αίσθημα του πανικού, και σε κάθε μου βήμα επισήμαινα το πιο κοντινό καταφύγιο, για να χωθώ μέσα μόλις ακούγονταν το πρώτο ούρλιασμα της σειρήνας.»

Γ. Βαφόπουλος

Κι όταν κάποτε σήμανε η λήξη του συναγερμού, έτρεξα στο σπίτι να δω τους δικούς μου. Δεν είχε πέσει εκεί κοντά καμία βόμβα. Όμως ο πανικός είχε συγκλονίσει τους γέρους γονιούς μου. Την ώρα του συναγερμού στο σπίτι βρίσκονταν μοναχοί [...].
Έτρεξα στη βομβαρδισμένη περιοχή, όπου σπίτια είχαν γκρεμισθεί και πυρκαγιές είχαν ανάψει. Σε μια ζώνη που άρχιζε από την παραλία, εκεί κοντά στην πλατεία Αριστοτέλους, και προχωρούσε λοξά προς την οδό Καρόλου Ντηλ και την πλατεία της Αγίας Σοφίας, τ' αεροπλάνα του εχθρού είχαν αδειάσει όλες τις βόμβες τους [...].
Τώρα που έβλεπα στη βομβαρδισμένη περιοχή γκρεμισμένους τοίχους, μπαλκόνια ξεριζωμένα και υπόγεια ανασκαμμένα, όπου είχε εκραγεί η βόμβα, αφού πέρασε τέσσερις ή πέντε πλάκες από μπετόν, έπαιρνα συνείδηση της τεράστιας δύναμης που ήταν εναποθηκευμένη στα φοβερά εκείνα μηχανήματα της καταστροφής [...]».



Το έπος του 1940 στα πρωτοσέλιδα της εφημερίδας *Μακεδονία* (από την έκθεση του Βελλίδειου Πολιτιστικού Κέντρου, 15 Οκτ. - 15 Νοε. 1991)

Στο σημείο αυτό, η περιγραφή του Βαφόπουλου μοιάζει να παραπέμπει σε μια άλλη "εικόνα», λίγο μεταγενέστερη (Φεβρουάριος 1941), που μας προσφέρει το "βλέμμα" του **Γ. Μπεράτη** (*Το πλατύ ποτάμι*).

«Αυτές τις δύο μέρες που έτσι άσκοπα περιπλανιόμαστε μες στη Θεσσαλονίκη είχαμε δει αρκετά τραγικά θεάματα [αποτελέσματα αεροπορικών επιδρομών...]: σπίτια καταγκρεμισμένα, βαθιούς λάκκους από βόμβες, σπίτια που τους έλειπε όλη η στέγη, κι εκείνο που μου 'κανε την πιο παράξενη εντύπωση: σπίτια δίπατα ή τρίπατα, κομμένα εγκάρσια από πάνω ώς κάτω σα με μαχαίρι, που τους έλειπε όλη η πρόσοψη [...]. Χάσκοντας έτσι, αφήνανε να βλέπει κάθε διαβάτης ό,τι ώς μια ορισμένη στιγμή ζηλότυπα φρουρούσανε από κάθε αδιάκριτο μάτι, όλη την εσωτερική ζωή τους [...]. Και τα κάδρα που κρέμονταν ακόμα πάνω στους χρωματιστούς, λαδομπογιατισμένους τοίχους του άλλοτε σαλονιού [...].
Τα 'χα δει όλα αυτά κι ακόμα τα μαύρα και παιδεμένα ρολά των καταστημάτων, το παράξενο βλέμμα εκείνων που ψάχνανε μες στα συντρίμμια, μα τα 'χα δει σαν ένα θέαμα ξεπερασμένης πια ιστορίας και όχι σαν στιγμή ζωής όπου συμμετείχα».
«Τις πρώτες εκείνες μέρες των επιδρομών», συνεχίζει ο Γ. Βαφόπουλος, «είχε παραλύσει η ζωή σ' ολόκληρη την πόλη. Κι αυτές ακόμη οι επίσημες κρατικές αρχές δεν είχαν την ψυχραιμία να δώσουν βοήθεια στο πανικοβλημένο πλήθος. Καταφύγια σχεδόν δεν υπήρχαν καν ακόμα, συνεργεία από φοβισμένους εργάτες σκάβανε ορύγματα στις πλατείες. Τα υπόγεια των σπιτιών υποστηλώνονταν με τοίχους από μπετόν κι όλοι προσπαθούσαν κάτι να σοφιστούν για την προστασία τους από νέους βομβαρδισμούς [...].

«Η έναρξις και η λήξις του συναγερμού θα αναγγέλονται διά των σειρήνων της πόλεως και διά ηχήσεως των κωδώνων ορισμένων εκκλησιών συνθηματικώς κατά τας γενομένας εκάστοτε ανακοινώσεις προς τον άμαχον πληθυσμόν διά του Τύπου ή του ραδιοφώνου ή τοιχοκολλήσεως.»

(Από την αστυνομική διάταξη της 19ης Δεκεμβρίου 1940. Δημοσιεύθηκε στην εφ. *Μακεδονία*, 24 Δεκεμβρίου 1940)



ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΝΕΑ

ΜΕΓΑΛΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

4 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1940

Η ΑΕΡΟΠΟΡΙΑ ΜΑΣ

ΤΑ ΗΡΩΪΚΑ ΚΑΤΟΡΘΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΦΤΕΡΩΝ

ΕΠΙΚΟΙ ΑΘΛΟΙ ΤΩΝ ΝΕΑΡΩΝ ΣΤΕΛΕΧΩΝ ΤΗΣ ΕΝΔΟΞΟΥ ΑΕΡΟΠΟΡΙΑΣ ΜΑΣ

ΤΡΑΥΜΑΤΙΣΜΕΝΟΙ ΜΑΧΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΟΤΑΝ ΑΚΟΜΗ ΕΞΑΝΤΛΗΘΟΥΝ ΤΑ ΠΥΡΟΜΑΧΙΚΑ ΤΩΝ

Η Α.Μ. Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΕΠΕΣΚΕΦΘΗ ΚΑΙ ΠΡΟΗΓΑΓΕ ΤΟΝ ΣΜΗΝΑΓΟΝ ΛΑΜΠΡΟΝ ΚΟΥΖΙΓΙΑΝΝΗΝ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΥΨΗΛΟΙ ΛΟΓΟΙ

Ο ΔΙΑΔΟΣΙΑΣ

Τα ηρωικά κατορθώματα των ελληνικών φτερών (εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, 4 Νοεμ. 1940)



Οι Θεσσαλονικείς πανηγυρίζουν στην Τσιμισκή την κατάληψη της Κορυτσάς από τον ελληνικό στρατό (Νοεμ. 1940)

Ξαναβρήκε η πόλη τον χαμένο παλμό της και όλοι τώρα δόθηκαν στη μεγάλη υπόθεση του πολέμου, που είχε κιόλας αρχίσει να στέλνει τα πρώτα μηνύματα της νίκης και φυσικά τους πρώτους τραυματίες του μετώπου. Και μαζί την αγωνία στις ψυχές των γονιών και των αδελφών που 'χαν τα παιδιά και τ' αδέλφια τους εκεί ψηλά στα χιονισμένα βουνά της Αλβανίας.
Κι από στιγμή σε στιγμή, με την ψυχή στο στόμα περίμεναν κάποιο μήνυμά τους, ένα γράμμα, και έσκυβαν κάθε πρωί πάνω στην εφημερίδα, να διαβάσουν πρώτα τα ονόματα των τραυματιών κι έπειτα τις ειδήσεις του πολέμου [...]. Ένδεκα στρατιωτικά νοσοκομεία είχαν ανοίξει μέσα στη Θεσσαλονίκη [...]».

Την 1η Νοεμβρίου 1940, δέκα ιταλικά βομβαρδιστικά [...], μ' επικεφαλής τον ίδιο τον υπουργό Εξωτερικών και γαμπρό του Μουσολίνι, κόμη Τσιάνο [...], επιτίθενται στη Θεσσαλονίκη.

Ο Τσιάνο σημειώνει στα απομνημονεύματά του: «Επιτέλους είδαμε ήλιο. Επωφελούμαι της ευκαιρίας για να κάνω θεαματικό βομβαρδισμό στη Θεσσαλονίκη. Κατά την επιστροφή μου υφίσταμαι επίθεση από ελληνικά αεροπλάνα. [...] Δύο εξ αυτών κατερρίφθησαν, αλλά οφείλω να ομολογήσω ότι είναι πρώτη φορά που τους είχα από πίσω μου και ότι αισθάνθηκα πολύ άσχημα [...]».

Στην πραγματικότητα, από τα επτά αεροπλάνα που απογειώθηκαν από το Σέδες, για να αναχαιτίσουν τους εισβολείς, κανένα δεν καταρρίπτεται [...]. Η πόλη όμως υφίσταται σημαντικές ζημιές.

Ακολουθεί δεύτερη επιδρομή από δέκα βομβαρδιστικά, με διοικητή τον γιο του Ντούτσε, σμηναγό Μπρούνο Μουσολίνι. Το τίμημα για την πόλη είναι βαρύ. Μόνο την πρώτη μέρα (1.11.1940), σε σύνολο τεσσάρων επιδρομών, πενήντα Θεσσαλονικείς βρίσκουν τον θάνατο και ογδόντα τέσσερις τραυματίζονται. [...] Την επομένη [...], 2 Νοεμβρίου 1940, πάνω από τον Λαγκαδά, έξι ελληνικά αεροπλάνα βρίσκονται αντιμέτωπα με δεκαπέντε ιταλικά βομβαρδιστικά.

Μια σελίδα ηρωική, βγαλμένη θαρρείς από θεαματική κινηματογραφική ταινία, θα γραφεί τότε, καθώς ο ανθυποσμηναγός Μαρίνος Μητραλέξης εξαντλεί τα πυρομαχικά του αεροπλάνου του, αλλά δεν το εγκαταλείπει και μ' ένα παράτολμο εγχείρημα χτυπά με την έλικά του το πηδάλιο ιταλικού βομβαρδιστικού, που συντρίβεται στο έδαφος. Ο πιλότος του σκοτώνεται, τα άλλα τέσσερα μέλη του πληρώματος πηδούν μ' αλεξίπτωτα και προσγειώνονται στο έδαφος. Ο Μητραλέξης, που έχει κι αυτός προσγειωθεί αναγκαστικά, με το περίστροφο στο χέρι, τους συλλαμβάνει αιχμαλώτους (!) και τους οδηγεί στη Στρατιωτική Διοίκηση της Θεσσαλονίκης.

Οι απώλειες όμως της **2ας Νοεμβρίου 1940** για τους αμάχους είναι βαριές.

Οι νεκροί ανέρχονται σε **86** και οι τραυματίες σε **165**.

Η πόλη βομβαρδίζεται ξανά στις **3 Νοεμβρίου 1940**. Καταρρίπτονται από ελληνικά αεροπλάνα ιταλικά αεροσκάφη.

Οι Ιταλοί, μέχρι τέλος του Δεκεμβρίου **1940**, θα αραιώσουν αισθητά τις επιδρομές τους στη Θεσσαλονίκη. [Βλ. αναλυτικότερα για τους βομβαρδισμούς και τις αερομαχίες στο τεκμηριωμένο βιβλίο του **Μ. Τρεμόπουλου**, ***Η ιπτάμενη Ιστορία της Θεσσαλονίκης***, 2001].

Σύμφωνα με τον **Απ. Παπαγιαννόπουλο** (*Θεσσαλονίκη εν θερμώ*), οι Ιταλοί έπληξαν με τις βόμβες τους «κτίρια του κεντρικού τομέα, το ξενοδοχείο "Ακρόπολις", το καφενείο "Νάουσα", τα γραφεία της ***Εφημερίδος των Βαλκανίων***, τον υπό ανέγερση —τότε— κινηματογράφο "Ολύμπιον" κτλ.» Στόχος βέβαια των Ιταλών ήταν οι λιμενικές, σιδηροδρομικές και αεροπορικές εγκαταστάσεις της πόλης.

Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι:

α) Βόμβες ιταλικές έπεσαν στο ... Ιταλικό Σχολείο

β) Βομβαρδίστηκε ο συνοικιακός λαϊκός κινηματογράφος «Αχίλλειον». [Γράφει ο **Γ. Ιωάννου** (*Το δικό μας αίμα*)]:

> «Βομβαρδίστηκε το μεγαλύτερο τμήμα της οδού Ευριπίδου, με πρώτο και καλύτερο το σκοτεινό και ανήλιο "Αχίλλειον", που, ίσως βλέποντας τις λαμαρίνες του, να το πέρασαν από πάνω οι περίτρομοι Ιταλοί πιλότοι για κανένα εργοστάσιο [ο κινηματογράφος] είχε μεταβληθεί σε ξύλα και πέτρες από τις μπόμπες [...] κάπκε σαν λαμπάδα».

γ) Στις **25 Ιανουαρίου 1941** βομβαρδίστηκε το λιμάνι, με θύματα και καταστροφές. (Ο Λ. Αρτσέρ, 48 χρονών το 1940, διοικητής του Μεσανατολικού Ιδρύματος, με ιδιαίτερη δραστηριότητα στην Ελλάδα, διέσωσε στο ημερολόγιό του σημαντικές στιγμές Ιστορίας).

Διαβάζουμε στο ***Βαλκανικό Ημερολόγιο (1934-1941)***, 1993:

> «**2 Νοεμβρίου 1940 [...]** Δημιουργήθηκαν δέκα κρατήρες γύρω από το κτίριο όπου στεγάζεται το γραφείο μας στον παραλιακό δρόμο. Ο πρόξενος επέπληξε την κ. Σμιθ γιατί έβγαινε με τις νοσοκόμες της να βοηθήσει τα θύματα πριν καλά καλά λήξει ο βομβαρδισμός [...].
>
> **3 Νοεμβρίου 1940 [...]** Το διακεκριμένο ξενοδοχείο «Μεντιτερανέ», που εμείς οι Αμερικάνοι χρησιμοποιούμε συχνά, είναι τώρα ένας καμένος σκελετός. Μόνο η γνώριμη μαυριτανική του πρόσοψη παραμένει όρθια [...].
>
> **7 Νοεμβρίου 1941 [...]** Ο Σουλτζμπέργκερ περιγράφει πως είχε ξυπνήσει στο δωμάτιό του στο "Μεντιτερανέ" από την έκρηξη της βόμβας που θρυμμάτισε τα παράθυρά του και έσχισε στα δύο τον τοίχο [...]».



Anno 65 - N. 264 - Italia Impero Colonie cent. 30 EDIZIONE DEL MATTINO Milano — Domenica, 3 Novembre 1940 — Anno XIX

CORRIERE DELLA SERA

CONTINUA L'AVANZATA NELL'EPIRO

Due ondate di bombardieri su Salonicco

Azioni in corso verso Giannina e sulle alture del Pindo - I nostri aerei hanno colpito efficacemente il canale di Corinto e obiettivi militari a Salamina, Corfù, Creta e Skiperò - Una colonna italiana occupa le alture di Sciusceib oltre Cassala

Complicazioni

"Alroni„ e "Alcioni„ sul pomeriggio sulla Grecia in un carosello di fuoco

Il bollettino N. 148

Una grande impresa di arditismo aeronautico su Salonicco

Pioggia di bombe su impianti portuali e depositi - La caccia nemica vittoriosamente contrattaccata

Con le nostre truppe

Η ιταλική εφημερίδα *Corriere della Sera* για τους βομβαρδισμούς στη Θεσσαλονίκη (Νοεμ. 1940) (Ζαχ. Τσιρπανλής, *Έλληνες και Ιταλοί στα 1940-41*, University Studio Press 2004)



Μέγα Πολεμικόν Λαχείον για τα παιδιά των πολεμιστών (Δεκέμβριος 1940)



ΦΙΛΙΠΠΟΣ **ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ** ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΩΪΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΡΙΤΗ 11 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1941
Ἀριθμός φύλλου 11142
ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΧ. 2

...ΙΑΣ ΗΜΕΡΑΣ ΚΑΤΕΡΡΙΦΘΗΣΑΝ 15 ΙΤΑΛΙΚΑ

...ΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΤΕΒΛΗΘΗΣΑΝ ΕΙΣ ΠΑΝΩΛΕΘΡΙΑΝ

ΟΙ ΑΓΓΛΟΙ ΠΡΟΧΩΡΟΥΝ ΡΑΓΔΑΙΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΤΡΙΠΟΛΙΝ

Ἠχμαλωτίσθησαν 23 στρατηγοί

Μόνον οἱ Ἰταλοὶ θὰ ἐτολμοῦσαν νὰ κάμουν τὸ ἔγκλημα αὐτό...
Καὶ οἱ βάρβαροι ἀκόμη σέβονται τοὺς ναοὺς τοῦ ἐχθροῦ των

Δύο φωτογραφίαι ἀπὸ τὸ ἔγκλημα τῶν φασιστῶν: Αἱ βόμβαι τῶν ἀτίμων Ἰταλῶν μὲ μαθηματικὴν ἀκρίβειαν ἔπεσαν ἀκριβῶς ἐπάνω εἰς τὸν ναόν. Τίποτε δὲν ἠμπορεῖ νὰ δικαιολογήσῃ τὸ ἀνοσιούργημα.

Ο κ. ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟΣ ΔΙΕΤΑΞΕ ΤΗΝ ΑΜΕΣΟΝ

ΤΑ ΑΗΤΤΗΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΦΤΕΡΑ

«...Και οι βάρβαροι ακόμη σέβονται τους ναούς του εχθρού των...» (εφημερίδα Μακεδονία, 11 Φεβρουαρίου 1941)

Ο βομβαρδισμός της Αγίας Σοφίας (10.2.1941)

Οι ιταλικές βόμβες όμως που πέρασαν στην ιστορία είναι αυτές που έπεσαν στην Αγία Σοφία, στις 10 Φεβρουαρίου 1941, προκαλώντας οργή και κατάπληξη στην κοινή γνώμη — και όχι μόνο την ελληνική.

[Είχε προηγηθεί βέβαια στις 28 Ιανουαρίου 1941 ένας άλλος εγκληματικός βομβαρδισμός από τους Ιταλούς, με αρκετούς νεκρούς και τραυματίες στο στρατιωτικό νοσοκομείο που στεγαζόταν στη βίλα Αλλατίνι (σημερινή Νομαρχία)].

Οι βόμβες στην Αγία Σοφία έπεσαν το απομεσήμερο της 10ης Φεβρουαρίου και κατέστρεψαν το κωδωνοστάσιο και τη στέγη του γυναικωνίτη στον ιστορικό ναό. Οι αρχές της πόλης κατήγγειλαν σ' όλον τον κόσμο αυτόν τον βανδαλισμό των Ιταλών.

Γράφει ο **Ντ. Χριστιανόπουλος:** (*Θεσσαλονίκη ου μ' εθέσπισεν*):

> «Ίσως οι Ιταλοί είχαν ένα σατανικό σχέδιο: να βομβαρδίσουν τα μνημεία μας. Κι άρχισαν από την Αγία Σοφία και την Παναγία Χαλκέων. Γιατί δεν μπορώ να διανοηθώ τι άλλο ήθελαν να βομβαρδίσουν σε κείνη την περιοχή. Και φαίνεται ότι τα κατάφεραν αρκετά καλά, γιατί δύο ή τρεις βόμβες έπεσαν πάνω στον τρούλο της Αγίας Σοφίας [...]. Είναι συγκινητικό ότι ο έφορος αρχαιοτήτων Χαράλαμπος Μακαρόνας, εφτά μήνες μετά τον βομβαρδισμό, με πενιχρά μέσα και με άγριες κατοχικές πείνες, κατάφερε να χτίσει το τοιχίο και να αποκαταστήσει εντελώς τη βλάβη στον τρούλο».

Το πρωί της 10ης Φεβρουαρίου 1941, ο **Γιάννης Μπεράτης** (Αθήνα 1904-1968, *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 1491-1492), που έχει ήδη καταταγεί στον στρατό και φθάνει στη Θεσσαλονίκη στις 8 Φεβρουαρίου 1941, επισκέπτεται την Αγία Σοφία. Γράφει στο βιβλίο του ***Το πλατύ ποτάμι***:

> «Πήγα μόνος μου στην εκκλησία της Αγίας Σοφίας. Τι ησυχία, τι γαλήνη που βασίλευε εκεί μέσα. Τι απόκοσμη δροσιά σαν γλυκό ημίφως κάτω απ' αυτούς τους μεγάλους θόλους πάνω στη γυμνή πλακόστρωση όπου τα βήματά μου με τις βαριές μπότες κάνανε τέτοια βαθειά πχώ. [...] Η εκκλησία ήταν εντελώς έρημη. Κάπου εκεί πέρα στο σκοτεινό ιερό φάνηκε μια στιγμή η σιλουέτα ενός ιερωμένου που ύστερα κάπου χάθηκε [...]. Είχα γίνει ένα με το ημίφως, με τους παμπάλαιους τοίχους, τη μυστικιστική δροσιά και μια απόκοσμη, σχεδόν μεταθανάτια ηρεμία με λίκνιζε [...].
> Ήμασταν πια μέσα στο βαγόνι (που θα μας πήγαινε στο μέτωπο) όταν έμαθα πως είχε πέσει βόμβα και στην Αγιά Σοφιά [...], την εκκλησία που φαινόταν έξω από κάθε χρόνο και τις περιπέτειές του, που μόλις το πρωί —δύο ώρες πρωτύτερα— μου είχε δώσει μια τόσο απόκοσμη γαλήνη».

Ο κόσμος των καταφυγίων

«Είναι άξιον απορίας το γεγονός ότι, αν και ο πόλεμος ήταν αναμενόμενος», επισημαίνει ο **Ευ. Χεκίμογλου**, «δεν υπήρξε καμιά προπαρασκευή στον τομέα της προφύλαξης από τους συχνούς βομβαρδισμούς της πόλης».

Στη μοναδική μέχρι σήμερα επιστημονική προσέγγιση της Θεσσαλονίκης των καταφυγίων στο πλαίσιο του ελληνο-ιταλικού πολέμου, ο συγγραφέας τεκμηριώνει την επισήμανση αυτή αξιοποιώντας ακόμη και μνήμες της δεκαετίας του '90.

(: «Πρόσωπα που ζούσαν κατά τη διάρκεια της κατοχής στην περιοχή Αγ. Δημητρίου - Αλατζά Ιμαρέτ δεν θυμούνται να υπήρχε κοντά στη συνοικία τους δημόσιο καταφύγιο — δεν είναι κάτι που το ξεχνά κανείς»)

Εξαιρετικά χρήσιμος είναι ο πίνακας που παραθέτει ο Χεκίμογλου σ' αυτήν τη μελέτη [έχει δημοσιευθεί, με τίτλο «Η Θεσσαλονίκη του ελληνο-ιταλικού πολέμου: Συσσίτια και καταφύγια», στην επιστημονική επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης, τομ. Ε΄ (1999), σ. 285-324], για τα δημόσια καταφύγια «υπό κατασκευήν ή υπό σχεδιασμόν», τον Ιανουάριο-Μάρτιο 1941, σε κεντρικούς δρόμους και σε συνοικισμούς της πόλης, μια πρώτης τάξεως βάση δεδομένων για την τοπογραφία της "φτωχολογιάς" στη Θεσσαλονίκη της εποχής. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παραθέτει ο Χεκίμογλου, από τους βομβαρδισμούς σκοτώθηκαν συνολικά 232 άτομα, τραυματίστηκαν 871, ενώ 864 οικογένειες επλήγησαν σοβαρά, ιδίως στις περιφερειακές συνοικίες της πόλης και κυρίως στην περιοχή ανάμεσα στις οδούς Θ. Σοφούλη (τότε Αλλατίνι) και Εθνικής Αντιστάσεως (πρώην Γράμμου-Βίτσι και τότε Γεωργικής Σχολής), όπου και το αεροδρόμιο Μίκρας.

Οι κάτοικοι στους περισσότερους συνοικισμούς (Αγ. Φωτεινή, «151», Συκιές, Χιρς, Καλαμαριά κτλ.), ήταν ουσιαστικά ανυπεράσπιστοι.

«Η αυλή των θαυμάτων»

Το θησαύρισμα των λογοτεχνικών παραθεμάτων και μαρτυριών που ακολουθεί δεν αναζωογονεί μόνο τις μνήμες από τους βομβαρδισμούς στην πόλη αλλά παρέχει και μια γεύση από τις νέες πραγματικότητες που διαμορφώνει η ζωή στα καταφύγια της Θεσσαλονίκης.

Ο **Λεωνίδας Ζησιάδης** (1923-2000) (***Θεσσαλονίκη: Όσα θυμάμαι***) δίνει μια γλαφυρή περιγραφή (χωρίς να αποφεύγει τις υπερβολές):

«Όταν μας βομβάρδισαν για πρώτη φορά, τρέξαμε όλοι με την ψυχή στο στόμα στα καταφύγια να σωθούμε, γιατί ακούγαμε τι γινότανε στο Λονδίνο και είχαμε τρομοκρατηθεί. Ούρλιαζαν οι σειρήνες [...], σταυροκοπιούνταν οι γριές, κλαίγανε τα μωρά, ενώ ο επόπτης επέβαλε σιωπή και οικονομία στις ομιλίες διότι "εξαντλείται το οξυγόνο". Σε λίγο ξαναουρλιάξανε οι σειρήνες και βγήκαμε έξω. Πήραμε το βάφτισμα του καταφυγίου [...]. Κοιτάξαμε γύρω μας. Κάτι θεαματικές ζημιές σε τζάμια, κάτι γκαστρωμένα προς τα έξω κεπέγκια στα μαγαζιά, κάτι τρύπες στους τοίχους και πέραν τούτου τίποτα το αξιόλογο. [...] Είδαμε



Πολιτική γελοιογραφία του Σ. Πολενάκη για την ατζαμοσύνη των Ιταλών αεροπόρων



Αντίσταση στον εχθρό μέσα από τη φωνή της Σοφίας Βέμπο και τις πολεμικές επιθεωρήσεις των Αθηνών

και μια πολυκατοικία στην πλατεία πάνω από το καφενείο "Ο Βόσπορος". Αυτήν την πέτυχαν!
Η βόμβα τρύπησε με προσοχή όλα τα μπαλκόνια κι έσκασε κάτω στο πεζοδρόμιο, κάνοντας μια μεγαλειώδη τρύπα [...]. Τρέξαμε στην πλατεία Αριστοτέλους. Εκεί ένα αεροπλάνο ήταν πεσμένο με τη μούρη πάνω στην είσοδο του κινηματογράφου "Ολύμπιον", που τότε χτιζότανε [...]. Πήγαμε από κοντά και το ψηλαφήσαμε. Σκελετός από ξύλο, ντυμένος με καραβόπανο. Τι μπόμπες να σηκώσει αυτό το "άθυρμα". Καταλάβαμε. Η αεροπορία του είχε κι αυτή τα δικά μας τα χάλια. Ξεθαρέψαμε. [...]. Σιγά σιγά τα καταφύγιά μας άρχισαν να μεταβάλλονται σε κοσμικά σαλόνια [...]. Οι συχνές και υποχρεωτικές επισκέψεις στα καταφύγια ήταν ευκαιρίες συνάντησης συγκατοίκων και γειτόνων.
[...] Αν μ' έπιανε στο σπίτι ο συναγερμός δεν έχανα την ευκαιρία κι έτρεχα κι εγώ να μπω, παρόλο που προτιμούσα να καταφεύγω στα "ορύγματα" που είχαμε ανοίξει σ' όλη την πόλη από τις πρώτες μέρες του πολέμου [...]. Ήθελα να παρευρεθώ κι εγώ σ' αυτές τις συνάξεις της γειτονιάς, γιατί ήταν απόλαυση να βλέπεις το τι γίνεται και προπαντός να ακούς τι λέγεται μέσα σ' αυτό το μπετονένιο και υγρό ντεκόρ, στο ημίφως και με το ανθρωπομάνι, καθισμένο γύρω γύρω στο φαρδύ πεζούλι που σχημάτιζαν τα περιφερειακά δοκάρια των θεμελίων [...]. Με την ατζαμοσύνη των Ιταλών αεροπόρων, οι βομβαρδισμοί, συγκρινόμενοι μ' αυτούς που ρήμαξαν την Ευρώπη, ήταν μάλλον ακίνδυνοι. [...] Τα "καταφύγιά" μας! Δεν βαριέσαι. Αν έπεφτε καμιά κανονική βόμβα και κατέρρεε το κτίριο, θα μας έθαβε όλους εκεί μέσα. Ούτε έξοδος κινδύνου υπήρχε, ούτε εφοδιασμός με τρόφιμα, ούτε νερό, ούτε φάρμακα, ούτε εξαερισμός. Το υποφωτισμένο, φιλόξενο και ανοργάνωτο καταφύγιό μας [...] έμοιαζε σαν "αυλή των θαυμάτων". Χάρη στους συναγερμούς, γνωριστήκαμε όλοι μεταξύ μας».

«Ατμόσφαιρα εκκλησίας» στο καταφύγιο

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σχετικές αναμνήσεις του **Ντίνου Χριστιανόπουλου** (γενν. 1931, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 2381-2382). Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

«Κάθε λίγο και λιγάκι σήμαινε η σειρήνα που βρισκόταν στην ταράτσα ενός μεγάρου της πλατείας Αγίας Σοφίας. Μια άλλη βρισκόταν επάνω στα κάστρα και μια άλλη στο Βαρδάρι. [...] Μόλις ακούγαμε τη σειρήνα, αφήναμε τις δουλειές μας και τρέχαμε όλοι στο καταφύγιο που ήταν στο απέναντι μεγαράκι [σημ. δική μου: Στην οδό Βασιλέως Καρόλου· σήμερα: Γ. Χαραλάμπους του Κυπρίου]. Εμείς που καθόμασταν στο τρίτο πάτωμα ήμασταν πιο νευρικοί, γιατί έπρεπε να τρέξουμε πιο πολύ, να κατεβούμε τρεις ολόκληρες σκάλες ενώ άλλοι έφευγαν πιο γρήγορα. Και γι' αυτό, όταν φτάναμε στο καταφύγιο, ήμασταν από τους τελευταίους, με δυσκολία προχωρούσαμε. Το καταφύγιο ήταν φίσκα, γιατί εκεί μαζεύονταν όλοι οι κάτοικοι του δρόμου μας [...]. Υπήρχε ένα φως, όχι και τόσο αδύνατο, το οποίο βοηθούσε απ' τη μια μεριά να βλέπονται οι άνθρωποι μεταξύ τους [...], προπάντων όμως βοηθούσε τις διάφορες ευσεβείς γυναικούλες (αλλά και κάποιους ηλικιωμένους κυρίους) να διαβάζουν τον παρακλητικό κανόνα και τον Ακάθιστο Ύμνο.



Το ξενοδοχείο «Μεντιτερανέ». Βομβαρδίστηκε από τα ιταλικά αεροπλάνα τον Νοέμβριο του 1940 (Γ. Αναστασιάδης - Ευ. Χεκίμογλου, *Η μάχη της μνήμης*, 1997)

Γρήγορα η ατμόσφαιρα του καταφυγίου μετατρέπονταν σε ατμόσφαιρα εκκλησίας. Μερικές φορές μάλιστα θυμούμαι ότι υπήρχε και κάποιος ο οποίος μας έβγαζε κι ένα μικρό κήρυγμα».

Οι δύσκολες στιγμές στο καταφύγιο αναβιώνουν με τον τρόπο του **Γιώργου Ιωάννου** (1927-1985, ***Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας***, ό.π., σ. 948-949), (***Η σαρκοφάγος***):

«Σε καμιά ώρα δεύτερος συναγερμός. Αυτή τη φορά τρέξαμε σ' ένα δίπατο σπίτι που έλεγαν πως είναι πιο γερό. Ήταν στο υπόγειο κόσμος πολύς. Ξαφνικά ακούστηκε μια μακρινή έκρηξη κι ύστερα συνέχεια άλλες που ζύγωναν. Ακούγαμε ολοκάθαρα τα βαριά αεροπλάνα να έρχονται καταπάνω μας. Πρέπει να ήταν πολύ χαμηλά. Ο κόσμος γονατισμένος έλεγε προσευχές, γυναίκες τσίριζαν. Είδα τη σκιά ενός αεροπλάνου απ' το παραθυράκι. Ένα απαίσιο σφύριγμα ακούστηκε κι ύστερα μια έκρηξη πολύ κοντά μας. Το παν πήγε κι ήρθε. Τζάμια έσπασαν, χώματα μπουκάρισαν απ' τον δρόμο. Ύστερα έγινε γαλήνη. Θα 'ταν η τελευταία μπόμπα τους. Σε λίγο σειρήνες μακρινές σήμαιναν λήξη. Η δικιά μας όμως σειρήνα δεν ακούγονταν. Η μπόμπα είχε πέσει στην αυλή μας και είχε ρημάξει τα πάντα ένα γύρω».

Από τους Αγίους Πάντες στην Αγία Βαρβάρα...

Ο αείμνηστος καθηγητής **Απόστολος Βακαλόπουλος** (1909-2000, ***Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας***, ό.π., σ. 237), κατέγραψε τις τραυματικές εμπειρίες του από τους βομβαρδισμούς στην περιοχή των Αγίων Πάντων. Από το σχετικό κείμενό του [δημοσιευμένο αρχικά στην εφ. ***Μακεδονία***, **17.10.1985**, και μετά στο βιβλίο του ***Θεσσαλονίκεια και άλλα: Μακεδονικά μελετήματα***, δημοσιευμένα μεταξύ **1981-1990 (1991)**], αντλούμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:

«Σ' ένα δημοτικό σχολείο στην περιοχή του νέου σιδηροδρομικού σταθμού, τοποθετήσαμε τα πολεμικά μας εφόδια, κυρίως κάσες από δυναμίτη. "Οι Άγιοι Πάντες θα μας προφυλάγουν όσο θα μείνουμε εδώ", έλεγαν αστειευόμενοι μερικοί στρατιώτες [...]. Όταν άρχισαν οι επισκέψεις των ιταλικών αεροπλάνων και οι βόμβες να πέφτουν μέσα στην πόλη, επειδή υπήρχε κίνδυνος να γίνουμε σκόνη σε περίπτωση που θα 'πεφτε βόμβα επάνω στα κιβώτιά μας με τον δυναμίτη, είχε αποφασιστεί να φεύγουμε κατά τις επιδρομές μακριά [...]. Όταν ένα μεγάλο σμήνος ιταλικού αεροπλάνου έκανε την



Η παλιά οδός Αγίου Δημητρίου στο ύψος της διασταύρωσης με την οδό Ευριπίδου. Αριστερά, εκτός φωτογραφίας, ήταν ο κινηματογράφος «Αχίλλειον». (Γ. Μέγας - Ν. Χόρμπος, *Η Θεσσαλονίκη μέσα από τον φακό του Γ. Λυκίδη*, 2002)

εμφάνισή του, σπέρνοντας τον μεγάλο δημόσιο δρόμο με βόμβες, ξεχύθηκαν οι άνδρες του λόχου μας προς διάφορες κατευθύνσεις [...]. Εγώ με δύο άλλους συντρόφους μου αρχίσαμε να τρέχουμε.

Μόλις προλάβαμε να μπούμε σ' ένα άνοιγμα του σταθμού, οι άνδρες κλεισμένοι στον μικρό χώρο πνίγονταν από αγωνία και ασφυξία [...]. Ποτέ στη ζωή μου δεν είχα νιώσει τόσο έντονα το αίσθημα της αδυναμίας μου, τον εκμηδενισμό μου. Ο συναγερμός δεν βάσταξε ούτε λίγα λεπτά. Εκείνο που χαράχτηκε βαθιά στο μυαλό μου ήταν η εικόνα που είδα όταν βγήκαμε έξω. Τα κάρα μας ήταν κατεστραμμένα και τα περισσότερα ζώα σκοτωμένα. Όσοι άνδρες είχαν πέσει σε λάκκους είχαν γλιτώσει. Σιγά σιγά άρχισαν να βγαίνουν μέσα απ' αυτά ορισμένα ανθρώπινα όντα αλλά με εξωγήινη όψη, παραμερίζοντας σανίδια, τζάμια και κεραμίδια. Τότε φάνηκε από μακριά κατατρομαγμένος ο τσαγκάρης Στεργιάδης, που είχε καταφύγει κάτω από τη γέφυρα. "Τρέξτε στη γέφυρα. Εκεί έγινε θρήνος και οδυρμός", πρόφτασε να πει. Πραγματικά, εκεί είχε διαδραματισθεί αληθινή τραγωδία. Καθώς οι περισσότεροι πολίτες και στρατιωτικοί που είχαν καταφύγει εκεί δεν είχαν ξαπλωθεί στο έδαφος, τα βλήματα των βομβών είχαν σκοτώσει και τραυματίσει αρκετούς [...]. Βαθύτατη κατάθλιψη μας κυρίευσε [...]. "Να μεταφέρουμε τους τραυματίες στο νοσοκομείο και να φύγουμε αμέσως" είπε ο λοχαγός μας. Κι έτσι έγινε. Το βράδυ, το ιταλικό ραδιόφωνο στην ελληνική εκπομπή μετέδιδε ότι το σμήνος "Τσιάνο" είχε βομβαρδίσει και προκαλέσει μεγάλες ζημιές, είχε σχεδόν καταστρέψει τον σιδηροδρομικό σταθμό Θεσσαλονίκης και είχε διασκορπίσει στρατιωτικές μονάδες που ήταν έτοιμες να επιβιβαστούν στην αμαξοστοιχία για να οδηγηθούν στο μέτωπο.

Καθώς βράδιαζε, φύγαμε με τα λίγα μεταγωγικά που μας είχαν απομείνει, ακολουθώντας την οδό Μοναστηρίου προς την έξοδο της πόλης. Σ' όλη την περιοχή επικρατούσε παγερή νέκρα. Τα σπίτια και τα μαγαζιά κλεισμένα και κατασκότεινα. Στα πεζοδρόμια είχαν αφεθεί οι νεκροί, σκεπασμένοι μ' ένα σεντόνι ή με κάποια κουβέρτα».

«Ο πόλεμος στην αρχή δεν μας τρόμαξε» θυμάται ο 17χρονος τότε λαϊκός τραγουδιστής και οργανοπαίκτης **Τ. Μπίνης** (***Βίος ρεμπέτικος***, **2004).**

«Κάπου κάπου μάς τρομάζανε οι βομβαρδισμοί, αλλά μόλις οι σειρήνες σφυρίζανε τη λήξη του συναγερμού τα ξεχνάγαμε όλα και η ζωή έβρισκε πάλι τον ρυθμό της. [...] Εμείς ξενυχτάγαμε και παίζαμε με αμυδρό φως και τη μέρα τρέχαμε στις στρατώνες και στα φανταράκια μας [...]
Θυμάμαι έντονα ένα μεσημέρι που είχαμε πάει με τον Κόκορα στην Τούμπα κοντά στον όρχο αυτοκινήτων στο γήπεδο του ΠΑΟΚ, όπου ήταν τα μηχανοκίνητα του στρατού μας. [...] Ξαφνικά, πάνω στο κέφι, σήμανε συναγερμός. Στην αρχή ο Κόκορας το πήρε αψήφιστα και μου λέει: "Κάτσε κάτω και μην κουνιέσαι, μη χάσουμε το κέφι μας". Αλλά η πρώτη βόμβα, που έπεσε πολύ κοντά μας, τράνταξε το ταβερνάκι που καθόμαστε και πεταχτήκαμε στον δρόμο, πέσαμε σ' ένα χαράκωμα, παραλίγο να πάθουμε συγκοπή. [...]
Γλιτώσαμε κι εμείς και τα μπουζούκια μας και όλοι οι φίλοι που ήμασταν στο χαράκωμα. [...]
Σ' έναν άλλο από τους βομβαρδισμούς, έτυχε πάλι να 'μαι εκεί και την ώρα που ούρλιαζαν οι σειρήνες κι ο κόσμος έτρεχε στα καταφύγια, πού ήταν κάτι ρήγματα, χαντάκια στις γύρω γειτονιές, εγώ προτίμησα να μπω στην εκκλησία της Αγ. Βαρβάρας, που ήταν μια ετοιμόρροπη παράγκα ακριβώς στην αρχή του συρματοπλέγματος που ήταν και το σύνορο του όρχου αυτοκινήτων. Μια βόμβα έπεσε μέσα σ' ένα όρυγμα και τους διαμέλισε όλους, δεν ξέρω πόσοι ήταν. [...]
Η παράγκα-εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας, που ήμουν μέσα, ταρακουνήθηκε αλλά δεν έγινε καμιά σοβαρή ζημία».

Ο βομβαρδισμός της Καθολικής Εκκλησίας

«Το καταφύγιο», θυμάται ο **Ηρακλής Λαλάγκας** (*Θεσσαλονίκη: Χίλιες τριακόσιες ημέρες. Μυθιστόρημα*, 2007), στον αριθμό 23, ήταν το μόνο της οδού Βαλαωρίτου, χτισμένο από μπετόν αρμέ και πρόσθετη θωράκιση στην έξοδο κινδύνου με τις τελευταίες προδιαγραφές, ένας λόγος που μετακόμισε η οικογένεια Βεράτη στο νεόκτιστο κτίριο λίγους μήνες πριν την έκρηξη του πολέμου [...].

Τα μπλε γράμματα στον άσπρο τοίχο πάνω από την είσοδο έδιναν μια ξέχωρη προσωπικότητα στο κτίριο, μια αίσθηση σπουδαιότητας και σιγουριάς:

ΚΑΤΑΦΥΓΙΟΝ
Γείτονες και Περαστικοί
Μόνο 80 Άτομα Επιτρέπονται

Πενήντα αμμόσακοι στοιβαγμένοι μπροστά στην προεξοχή της θωράκισης γύρω από την έξοδο κινδύνου, στα δεξιά της εισόδου, φάνταζαν με προμαχώνα που, σαν κάποιο μετερίζι της προκάλυψης, έπιασε το μισό πεζοδρόμιο [...].

Τέσσερις μέρες μετά το "Όχι", τη πρώτη του Νοέμβρη, γιορτή των Αγίων Πάντων για τους καθολικούς, μας σημάδεψε ανεξίτηλα όχι μόνο τη γειτονιά αλλά και τις τρυφερές καρδιές των παιδιών της, απαρχή στις «επτά πληγές του Φαραώ»

Οι βόμβες πέφταν στον "γάμο του Καραγκιόζη", γιατί μία πέτυχε διάνα τη μόνη καθολική εκκλησία σ' ολόκληρη τη Θεσσαλονίκη, εκτός κι αν οι φασίστες Ιταλοί πιλότοι είχαν να λύσουν διαφορές με τον Πάπα Πίο τον ΙΒ΄ την ημέρα των ψυχών τους. [...] Με τους πρώτους τραυματίες από το μέτωπο της Αλβανίας, το Γαλλικό Λύκειο Νεανίδων των καθολικών καλογριών του Αγίου Βικεντίου μετατράπηκε σε νοσοκομείο, ένας τεράστιος ερυθρός σταυρός σε άσπρο φόντο βάφηκε στα κεραμίδια της οροφής, σαν σημείο αναγνώρισης προς αποφυγή βομβαρδισμού του από τα εχθρικά αεροπλάνα, σύμφωνα με την συνθήκη της Γενεύης.

[...] Προηγήθηκε η σημαδιακή εκείνη μέρα της πρώτης του Νοέμβρη. Η εκρηκτική βόμβα πέρασε σύρριζα στον βορεινό τοίχο του καπνεργοστασίου Σιγάλα κι άνοιξε έναν βαθύ κρατήρα στην αλάνα, μια δεύτερη βρήκε στο κέντρο την καθολική εκκλησία. Στο καταφύγιο νιώσαν τη γη να ταρακουνιέται κάτω από τα πόδια τους, έγινε μεγάλος ντόρος από τα γυναικόπαιδα που βάλαν τις φωνές και τα κλάματα [...].

Δεν άργησαν τα κακά μαντάτα: Ο εφημέριος της καθολικής εκκλησίας πάτερ Σαλίμπας με τον θυρωρό κι έναν φτωχούλη που τους έκανε βίζιτα πότε πότε για να ζει από την ελεημοσύνη τους, οι τρεις τους, βρέθηκαν μες στην Εκκλησία την ώρα του συναγερμού, τρέξαν να βρουν καταφύγιο στην κρύπτη του ναού, κι εκεί μέσα τους βρήκε η βόμβα». ■

Στο επόμενο τεύχος το δεύτερο μέρος:
Χαρακτηριστικά δημοσιεύματα από τις εφημερίδες για τις αλλαγές που έφερε ο πόλεμος στην καθημερινή ζωή της πόλης και θησαυρισμένες αναφορές για τους βομβαρδισμούς και τα καταφύγια, από τα λογοτεχνικά κείμενα του Ν. Μπακόλα, του Κλ. Κύρου, της Ελ. Δροσάκη, του Π. Σφυρίδη, του Ισ. Ζουργού, του Μ. Γκουνάγια, της Μ. Κέντρου-Αγαθοπούλου κ.ά.

της **ΣΤΥΛΙΑΝΗΣ ΛΕΦΑΚΗ** [1]
Αρχιτέκτονα μηχανικού

Χαμένοι στη Μετάβαση

Μια ιστορία είκοσι χρόνων για το μετρό της Θεσσαλονίκης

Η Θεσσαλονίκη διεκδικεί, εδώ και χρόνια, τον νέο ρόλο της στην Ευρώπη και στα Βαλκάνια, προσπαθώντας να επαναπροσδιορίσει την πολυπολιτισμική της ταυτότητα. Θέλει να διηγηθεί την ενδιαφέρουσα και συνεχή ιστορία της, που η σύγχρονη ερμηνεία της θα προδιαγράψει το μέλλον της πόλης.

Οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις που έρχονται στο φως με τα έργα του μετρό είναι καταιγιστικές και συγκλονιστικές. Η μία μετά την άλλη, οι μαρτυρίες, ακόμα πιο πολύτιμες απ' ό,τι αναμενόταν, επιβεβαιώνουν συνεχώς την έντονη πολιτισμική ζωή ενός διαχρονικού τόπου, με χαρακτηριστικά που εμμένουν πεισματικά στις ίδιες θέσεις, το ένα πάνω στο άλλο, ορίζοντας την ανά τους αιώνες ζωή των Θεσσαλονικέων.

Όπως έχουμε όλοι αντιληφθεί, δεν υπήρξε ποτέ άλλοτε τέτοια συγκυρία για την ανάδειξη του πολιτιστικού αυτού πλούτου πέρα από την κατασκευής του μετρό. Λες και επίτηδες το έργο προγραμματίστηκε στην κεντρική αρτηρία της Εγνατίας, μόνο και μόνο για να δοθεί η ευκαιρία να βγει στο φως ο κρυμμένος αφηγηματικός θησαυρός της ελληνιστικής, ρωμαϊκής, βυζαντινής συμβασιλεύουσας, της χριστιανικής προσφυγούπολης, της εβραιούπολης ή της διεθνούς εμπορικής πύλης του Θερμαϊκού.

Αυτή η μοναδική ευκαιρία είχε επισημανθεί στο παρελθόν, εδώ και αρκετά χρόνια, όταν ομάδα Θεσσαλονικέων αρχιτεκτόνων της πόλης μας[2] είχαν εκπονήσει την αρχιτεκτονική μελέτη των σταθμών του μετρό Θεσσαλονίκης και του depot, συμμετέχοντας

[1] Ως μέλος της ομάδας που εκπόνησε για τον σχετικό διαγωνισμό του 1993 τη μελέτη των σταθμών του μετρό Θεσσαλονίκης και του depot: Κώστα Αντωνίου (αρχιτέκτονα μηχανικού, καθηγητή Α.Π.Θ.), Γιώργου Ζωίδη (αρχιτέκτονα μηχανικού, καθηγητή Α.Π.Θ.), Έντυ Κάστρο (αρχιτέκτονα μηχανικού, καθηγητή Α.Π.Θ.), Στυλιανής Λεφάκη (αρχιτέκτονα μηχανικού, λέκτορα Α.Π.Θ.), με συνεργάτες σε σταθμούς τους Σταμάτη Κουκόπουλο και Αντώνη Χαριτόπουλο (αρχιτέκτονες μηχανικούς), και με επιστημονικό σύμβουλο τον Γιώργο Βελένη (αρχιτέκτονα μηχανικό, αρχαιολόγο, ομότιμο καθηγητή Α.Π.Θ.).

[2] Η ομάδα που αναφέρεται στην παραπομπή 1 είχε εκπονήσει, για λογαριασμό της Κοινοπραξίας Μακεδονικό Μετρό (ΜΗΧΑΝΙΚΗ - Fidel - AEG), την αρχιτεκτονική μελέτη όλων των σταθμών και του depot για τον διεθνή διαγωνισμό «Μετρό Θεσσαλονίκης: Μελέτη - κατασκευή - αυτοχρηματοδότηση - εκμετάλλευση», που προκήρυξε το Υπουργείο ΠΕΧΩΔΕ, η Γενική Γραμματεία Δ.Ε, Δ.Σ.Ε. της 3ης ΠΥΔΕ, στον φάκελο που υποβλήθηκε τον Αύγουστο του 1993.

[3] Ειδικό αφιέρωμα στην εφημερίδα *Καθημερινή*, τον Μάρτιο του 1995 και παρουσίαση της μελέτης σε ημερίδα που συνδιοργάνωσαν το ΤΕΕ/ΤΚΜ, ο Δήμος Θεσσαλονίκης, τα τμήματα Αρχιτεκτόνων και Πολιτικών Μηχανικών Α.Π.Θ. και ο Σύλλογος Αρχιτεκτόνων Θεσσαλονίκης, υπό την αιγίδα της Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης, τον Νοέμβριο του 1996, με θέμα το κυκλοφοριακό της Θεσσαλονίκης.



Τοπογραφικό Σταθμού Σιντριβανίου

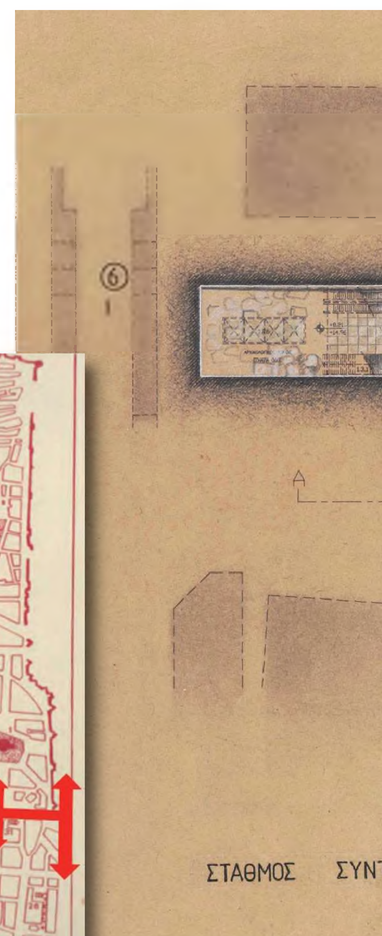
στον σχετικό διεθνή διαγωνισμό.

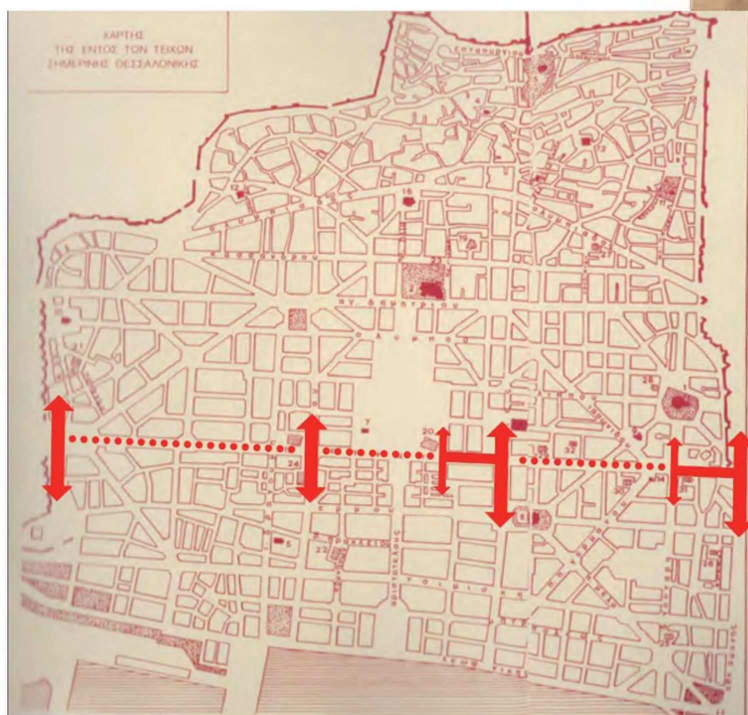
Η διακήρυξη του διαγωνισμού προέβλεπε και αυτή για την πρώτη φάση της κατασκευής ένα δίκτυο δεκατεσσάρων σταθμών, συνολικού μήκους 9,3 χλμ., με μελλοντικές επεκτάσεις σε Σίνδο, οδό Λαγκαδά, Άνω και Κάτω Τούμπα, Χαριλάου και Καλαμαριά. Έχοντας αφετηρία τον νέο σιδηροδρομικό σταθμό, διέσχιζε την εντός των τειχών πόλη, όπως προβλέπεται και σήμερα, με τέσσερις σημαντικούς σταθμούς στο κέντρο: στην πλατεία Δημοκρατίας, στη Βενιζέλου, στην Αγίας Σοφίας και στην περιοχή Σιντριβανίου.

Όπως είναι γνωστό, η προβολή του μετρό και η "επικοινωνία" του με μια πόλη γίνεται κυρίως μέσω της αρχιτεκτονικής των σταθμών του, η οποία και καθορίζει το "πρόσωπο" του μεταφορικού αυτού συστήματος και διαμορφώνει συγχρόνως τον χαρακτήρα, όχι μόνο κάθε περιοχής που συναντά αλλά και ολόκληρης της πόλης.

Η μελέτη-πρόταση του '93 θέλησε να δώσει στο πρόσωπο αυτό έντονη πολιτιστική μορφή. Παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για μελέτη-κατασκευή-εκμετάλλευση, η σπουδαιότητα και σημασία του έργου καθόρισε τον άξονα γύρω από τον οποίο συντάχθηκε ο φάκελος της συμμετοχής. Η αρχιτεκτονική πρόταση έπρεπε, με οποιοδήποτε κόστος, να σταθεί στο ύψος της σπουδαιότητας του μοναδικού αυτού έργου και να συμπαρασύρει τις υπόλοιπες μελέτες και προσφορές.

Οι σταθμοί θεωρήθηκαν ανατρεπτικές επεμβάσεις στο αστικό και ιστορικό περιβάλλον της πόλης. Η ανατροπή έπρεπε να λειτουργήσει προς όφελος της Θεσσαλονίκης, έπρεπε να βγει μέσα από τα "σπλάχνα" της και να εξαπλωθεί "λυτρωτικά" στον αστικό ιστό. Έπρεπε να δώσει σε αυτόν τη χαμένη συνοχή του, που διαταράσσεται από τις φορτωμένες οδικές αρτηρίες, οι οποίες παρεμποδίζουν την απρόσκοπτη κάθετη κίνηση προς τη θάλασσα. Το μετρό, ως βασικό κυκλοφοριακό σύστημα της πόλης, έπρεπε να προσφέρει εξυπηρέτηση, να ενσωματώνεται στον ιστό της, να τον σέβεται, να τον υιοθετεί και να τον υπηρετεί. Εκτός από μέσο μαζικής μεταφοράς, θα μπορούσε να γίνει η αφορμή να ενοποιηθεί η Θεσσαλονίκη των δύο προσώπων που η σημερινή Εγνατία φαίνεται να διαχωρίζει σαν ένα ποτάμι κοινωνικών διαφοροποιήσεων. Η μία κοίτη, πάνω από την Εγνατία, όπου αναπτύσσεται, θα έλεγε κανείς, μια λαϊκότερη πόλη, αυτή των μεταναστών, της πυκνοκατοίκησης και των "σφιχτών" νοικοκυριών, θα μπορούσε επιτέλους να γεφυρωθεί με την άλλη κοίτη, την κάτω από την Εγνατία, την κοίτη της φαινομενικής αστικής ευδαιμονίας.





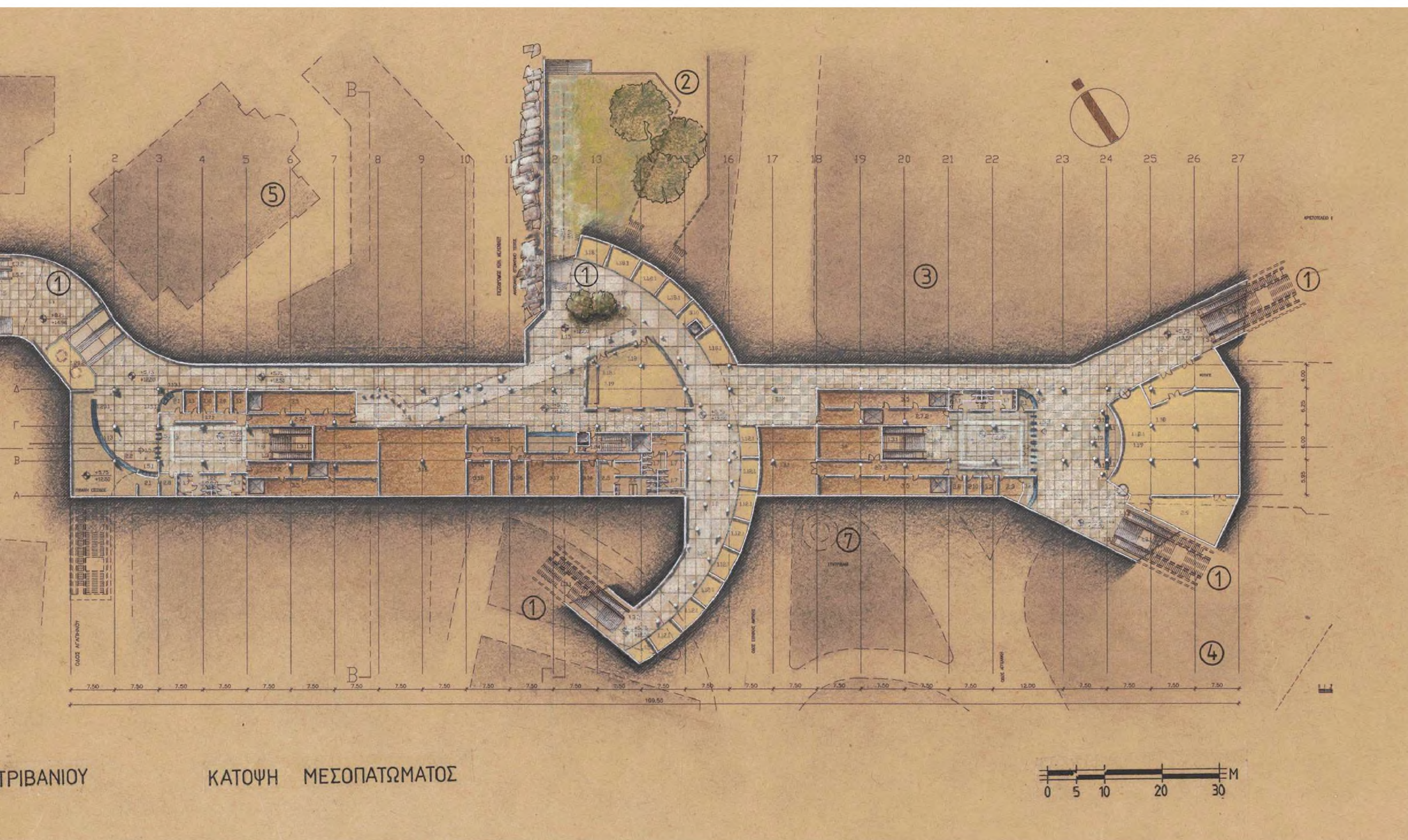
Η **παρουσία των σταθμών ως στοιχείο ενοποίησης των δύο τμημάτων της πόλης βόρεια και νότια της οδού Εγνατίας - απρόσκοπτη κίνηση πεζών**

Παράλληλα, τα αρχαιολογικά ευρήματα θα μπορούσαν να συνοδέψουν την ενωτική αυτή κίνηση και να νοηματοδοτήσουν τον χώρο και τα μνημεία που βρίσκονται διάσπαρτα εκατέρωθεν του άξονα της Εγνατίας. Θα μπορούσαν ακόμη να δώσουν νόημα και στον ίδιο τον άξονα, επισημαίνοντας τη διαχρονικότητά του και την πολυπολιτισμικότητά του.

Η παρουσία τους θα ήταν, εκτός από ευκαιρία λειτουργικής και νοηματικής αναβάθμισης του αστικού χώρου, σημαντικός παράγοντας φιλικής ενσωμάτωσης του νέου κυκλοφοριακού συστήματος στην πόλη και αποδοχής του εκ μέρους του επιβατικού κοινού. Τα αναμενόμενα ευρήματα θεωρήθηκαν σημαντικά σημεία επικοινωνίας των πολιτών με ένα νέο σύστημα που σέβεται την πόλη και τη διαχρονικότητά της, ξέρει να εντάσσεται σε αυτήν και να την εξυπηρετεί.

Η διακήρυξη του διαγωνισμού του '93 μιλούσε βέβαια για «ελαχιστοποιήσεις των προβλημάτων που θα παρουσιάζονταν κατά τη διάρκεια κατασκευής των έργων —εννοώντας τα πιθανά ευρήματα—, τα οποία ενδεχομένως θα προκαλούσαν μεταβολές στον προγραμματισμό της κατασκευής των σταθμών μεταξύ σιδηροδρομικού σταθμού και Σιντριβανίου. Βασική απαίτηση για τον σχεδιασμό του έργου ήταν η μέριμνα αφενός να μην προκληθούν καταστροφές του ιστορικού πλούτου της πόλης και αφετέρου να μη δημιουργηθούν καθυστερήσεις κατά τη διάρκεια εκτέλεσης των εργασιών. Η μελέτη των κρίσιμων σημείων έπρεπε να γίνει σε στενή συνεργασία με την αρμόδια Υπηρεσία». (Εγχειρίδιο Σχεδιασμού σελ. 38.)

Η μελετητική ομάδα θεώρησε τα ανωτέρω περισσότερο ως ενδιαφέρουσες προκλήσεις παρά ως εμπόδια και, πριν καταλήξει σε προτάσεις, συνεργάστηκε στενά με τις αρχαιολογικές υπηρεσίες για την αποσαφήνιση των πιθανολογούμενων ευρημάτων σχετικά με τη θέση τους και τη σπουδαιότητά τους.



Κάτοψη μεσοπατώματος Σταθμού Σιντριβανίου. Απρόσκοπτη κίνηση πεζών κάτω από την Εγνατία και ανάδειξη του τείχους

Στόχος ήταν ο σχεδιασμός, εκτός από βάση ανάδειξης των αρχαιοτήτων, να είναι ευέλικτος σε "εκπλήξεις». Αυτό φαινόταν ότι μπορούσε να επιτευχθεί με το προτεινόμενο σύστημα κατασκευής δύο παράλληλων κυκλικών σηράγγων εκατέρωθεν μιας κεντρικής αποβάθρας, σύστημα το οποίο θα ελαχιστοποιούσε —στο μέτρο του δυνατού— την κυκλοφοριακή επιβάρυνση της πόλης κατά τη διάρκεια κατασκευής του έργου, περιορίζοντάς την μόνο στις θέσεις των σταθμών. Θα ενοποιούσε τα χαρακτηριστικά του συστήματος και θα εξασφάλιζε καλύτερες σχέσεις μεταξύ εξυπηρετούμενων χώρων και ηλεκτρομηχανολογικών εγκαταστάσεων, αλλά προπάντων θα διασφάλιζε την ευελιξία και τη λειτουργικότητα των λύσεων.

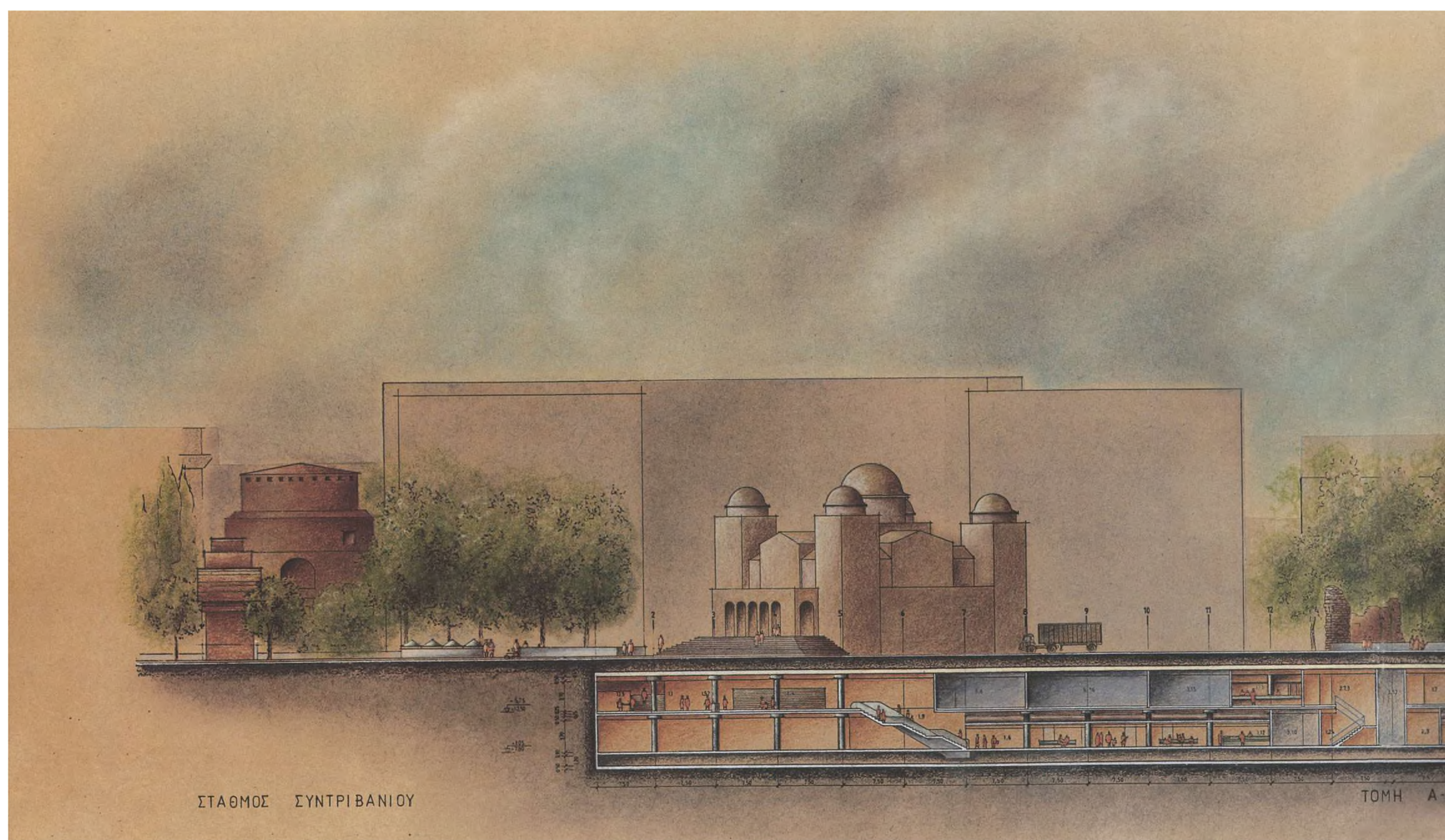
Η διάνοιξη των δύο σηράγγων κατά μήκος του ιστορικού κέντρου προβλεπόταν σε βάθος τέτοιο που να μην επηρεάζει τον οποιοδήποτε αρχαιολογικό ορίζοντα. Προβλεπόταν ένα ενδιάμεσο επίπεδο καθόδου προς τους συρμούς, που έδινε τη δυνατότητα άμεσης σχέσης των συστημάτων εξυπηρέτησης με την υποκείμενη αποβάθρα. Η στάθμη του ενδιάμεσου αυτού επιπέδου-μεσοπατώματος ταυτιζόταν σε πολλά σημεία με τις αναμενόμενες στάθμες της πόλης στην όψιμη αρχαιότητα και στα χρόνια του Βυζαντίου, όπως επίσης με κάποιες βάσεις μνημείων της οθωμανικής περιόδου.

Φυσικά, οι προτάσεις, όπως συντάχθηκαν στο στάδιο προμελέτης, δεν μπορούσαν να προχωρήσουν περισσότερο από τις παραπάνω απλές προβλέψεις, όμως ο σχεδιασμός με έμφαση στο επίπεδο αυτό του μεσοπατώματος φαινόταν να εξασφαλίζει τις προϋποθέσεις της δημιουργικής συνεργασίας με τις αρχαιολογικές υπηρεσίες, με στόχο τη διάσωση και διαχείριση των ευρημάτων — και όχι μόνο.

Το μεσοπάτωμα των σταθμών του μετρό θα μπορούσε προπάντων να αναδειχθεί σε τόπο συνάντησης, επικοινωνίας και αναίρεσης της τεχνητής διαστρωμάτωσης της πόλης που επιβάλλει ο οδικός φόρτος της Εγνατίας: αντιμετωπιζόταν ως γέφυρα λειτουργικής σύνδεσης των δύο τμημάτων εκατέρωθεν της Εγνατίας, ως δυνατότητα απρόσκοπτης κάθετης σύνδεσης της πόλης μέσω ενός αρχαιολογικού περιπάτου.

Η ανάδειξη των αρχαιοτήτων προσέφερε μια ενδιαφέρουσα εναλλακτική κίνηση, για τους οποιουσδήποτε πεζούς και όχι μόνο για τους επιβάτες του μετρό. Ο ιστορικός χώρος θα συναντούσε έτσι τη σημερινή πόλη και θα εντασσόταν οργανικά σε αυτή.

Οι υψομετρικές διαφορές μεταξύ των δύο πλευρών της Εγνατίας, σε συνδυασμό με την υπερύψωση του εδάφους στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, κυρίως μετά την πυρκαγιά του '17, η οποία συνετέλεσε στη σημερινή υποβαθμισμένη στάθμη των μνημείων της,



Σταθμός Σιντριβανίου, Τομή Α- Α, κίνηση πεζών κάτω από την Εγνατία και ανάδειξη αρχαιολογικών χώρων και μνημείων

συνηγορούσαν για την επιτυχία των προτάσεων. Με τους κατάλληλους χειρισμούς των κλίσεων στον σχεδιασμό του περιβάλλοντος αστικού χώρου, την κατάλληλη διαμόρφωση των καθόδων και τις ενοποιήσεις των πέριξ ιστορικών χώρων, μπορούσε το ενδιάμεσο αυτό επίπεδο σύνδεσης πάνω από τις αποβάθρες, ημιυπαίθριο και ανοιχτό στο φυσικό φως σε πολλά σημεία, να διαχυθεί προς τους αύλειους χώρους της Αγίας Σοφίας, της Αχειροποίητου ή της Χαλκέων, να αγκαλιάζει το Χαμζά Μπέη Τζαμί, ή τα Λουτρά «Παράδεισος», και να ελιχθεί ανάμεσα στα κατάλοιπα των τειχών της πόλης στο Βαρδάρι και στο Σιντριβάνι.

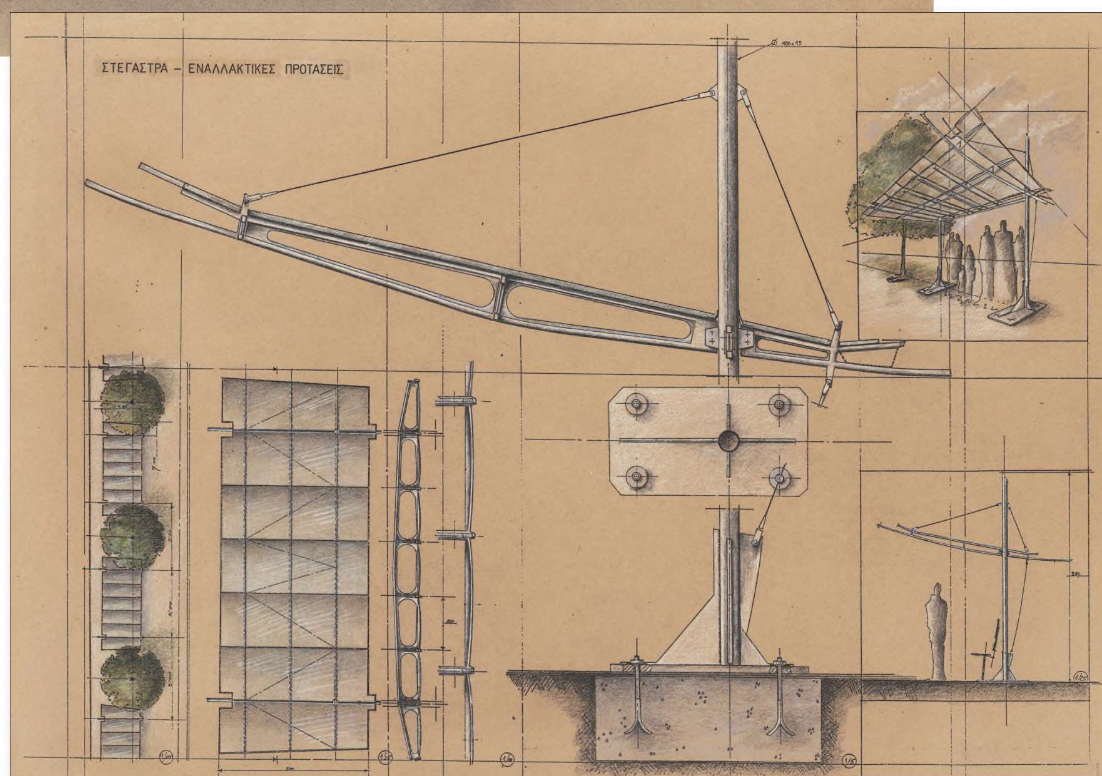
Την ανάδειξη και ένταξη των αρχαιοτήτων ευνοούσαν επίσης η τυπολογία των σταθμών αλλά και το μήκος της αποβάθρας, που ανερχόταν στα 90 μ., καθώς προβλεπόταν οι συρμοί να αποτελούνται από 3 βαγόνια των 30 μ. Το μήκος αυτό έδινε την ευελιξία μετατόπισης των βασικών καθόδων προς το μεσοπάτωμα, των θέσεων δηλαδή της πιθανής διάτρησης του αρχαιολογικού ορίζοντα, εναλλακτικά στο κέντρο ή στα άκρα του σταθμού, αναλόγως των εκτιμήσεων της αρχαιολογικής υπηρεσίας και της φύσης των ευρημάτων.

Οι σταδιακές καταβάσεις προς το μετρό και η ενοποίησή τους με τους πέριξ αρχαιολογικούς χώρους προβλεπόταν να αναδεικνύουν και τη στρωματογραφία της πόλης, τις επάλληλες ιστορικές φάσεις από τη σύγχρονη επιφάνειά της μέχρι τη λειτουργική στάθμη των περασμάτων κάτω από την Εγνατία.

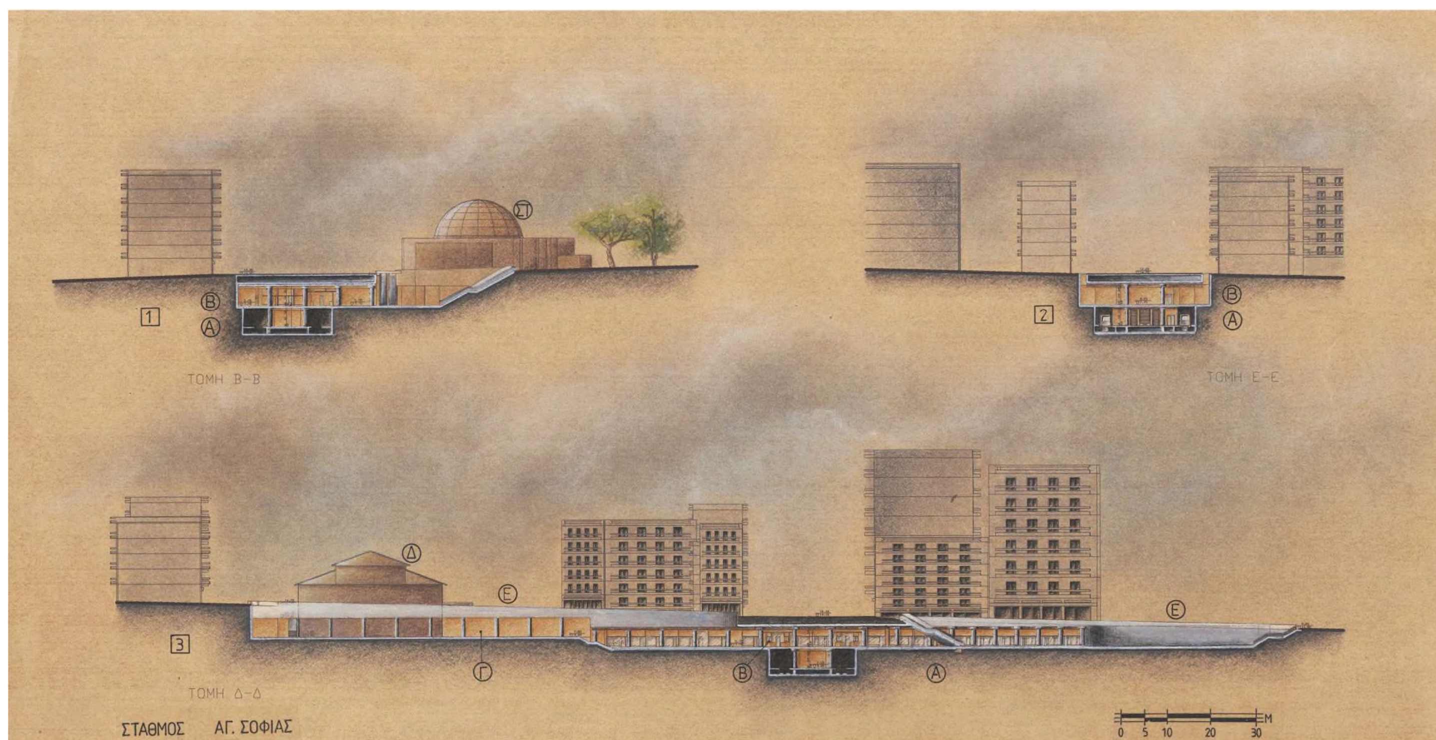
Την πορεία των πεζών ή των επιβατών του μετρό συνόδευαν χώροι έκθεσης και τεκμηρίωσης των ευρημάτων εκατέρωθεν, αλλά και αποθήκες και χώροι εξυπηρέτησης των αρχαιολογικών υπηρεσιών που προβλέπονταν να συνεχίζουν τις έρευνές τους και μετά την έναρξη λειτουργίας του μετρό. Προβλέπονταν παράλληλα καταστήματα και μικρά εμπορικά κέντρα, που θα μπορούσαν να συνεισφέρουν στην οικονομική διαχείριση και συντήρηση του συστήματος αλλά και στη "ζωντάνια" του καθ' όλη τη διάρκεια του 24ώρου.

Εξάλλου, ως πιθανό μελλοντικό στόχο οι μελετητές είχαν θέσει την ένωση των αρχαιολογικών χώρων των σταθμών μεταξύ τους και τη δημιουργία ενός αρχαιολογικού περιπάτου και κατά μήκος της Εγνατίας. Η ιδέα μιας τέτοιας πρότασης προέκυψε από τις μικρές αποστάσεις μεταξύ των σταθμών του κέντρου και από την πυκνότητα των μνημείων, κυρίως μεταξύ Βενιζέλου και Αγίας Σοφίας, στοιχείο που έθεσε το





Εναλλακτικές προτάσεις στέγαστρων
για τις επίγειες διαμορφώσεις των σταθμών



Τομές στον σταθμό Αγίας Σοφίας, Πέρασμα πεζών κάτω από την Εγνατία, Ενοποίηση και ανάδειξη των αρχαιολογικών χώρων

ζήτημα της επανεξέτασης της εγγύτητας των σταθμών και την σύμπτυξη των δύο ανωτέρω σταθμών σε έναν, στο ύψος της Αριστοτέλους. Μια τέτοια πρόταση θα έδινε ακόμα περισσότερη ευελιξία στην ανάδειξη των αρχαιολογικών ευρημάτων και δυνατότητες μεγαλύτερης ανάπτυξης ενός ενιαίου αρχαιολογικού χώρου, χωρίς να μειωθούν οι ενδιάμεσες υπόγειες ή ημιυπαίθριες συνδέσεις της Εγνατίας.

Η κατασκευή των σηράγγων δεν έθετε πρόβλημα στήριξης του επιπέδου των ευρημάτων παρά μόνο στους σταθμούς, όπου προβλέπονταν υποστηρίξεις με θολωτές ή ενισχυμένες μεταλλικές κατασκευές, αναλόγως. Ο προβληματισμός μετατοπιζόταν περισσότερο στη στήριξη της ίδιας της Εγνατίας και στη διατήρηση της στρωματογραφίας που θα διαμόρφωνε την κάθοδο προς τους σταθμούς.

Οι λύσεις που προτάθηκαν ήταν περισσότερο μια πλατφόρμα συζήτησης παρά αδιαπραγμάτευτος σχεδιασμός, κι αυτό γιατί το θέμα του πολιτιστικού αποθέματος της Θεσσαλονίκης, αναγνωρισμένου ως παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, δημιουργούσε ευθύνες διαχείρισης, το βάρος των οποίων δύσκολα θα μπορούσε να "υποστηριχθεί" μόνο από κάποιους μελετητές ή κάποια θεσμικά όργανα, χωρίς πρόσβαση σε εμπεριστατωμένη τεχνική και αρχαιολογική διαχείριση και πολλαπλές συνεργασίες. Η διατήρηση της ιστορίας θεωρείται εξάλλου θέμα πρωταρχικό, καθώς, όπως είναι γνωστό, τα ιστορικά τεκμήρια είναι πόροι εν ανεπαρκεία, αναντικατάστατοι και ανεκτίμητοι.

Αυτή η θέση της ευέλικτης προσαρμογής, της συζήτησης και της επαναδιαπραγμάτευσης των προτάσεων, κατά βάση μια μελέτη πιθανοτήτων και επιλύσεων με σοβαρή επιχειρηματολογία, που έδινε εγγυήσεις όχι μόνο για την επιτυχία του συστήματος του μετρό αλλά και την αναβάθμιση του αστικού ιστού και την ανάδειξη της ιστορίας του, εγκρίθηκε από την επιτροπή του διαγωνισμού και έλαβε την ανώτερη βαθμολογία. Σε συνδυασμό με την καλύτερη οικονομική προσφορά, προσδιόρισε τον προσωρινό ανάδοχο το 1993.

Ήταν μια πρόταση που οι προθέσεις της φαίνονταν να απορρίπτουν κάθε επιλεκτική διατήρηση των αρχαιολογικών ευρημάτων, και να επιθυμούν συμμόρφωση με αυτά.

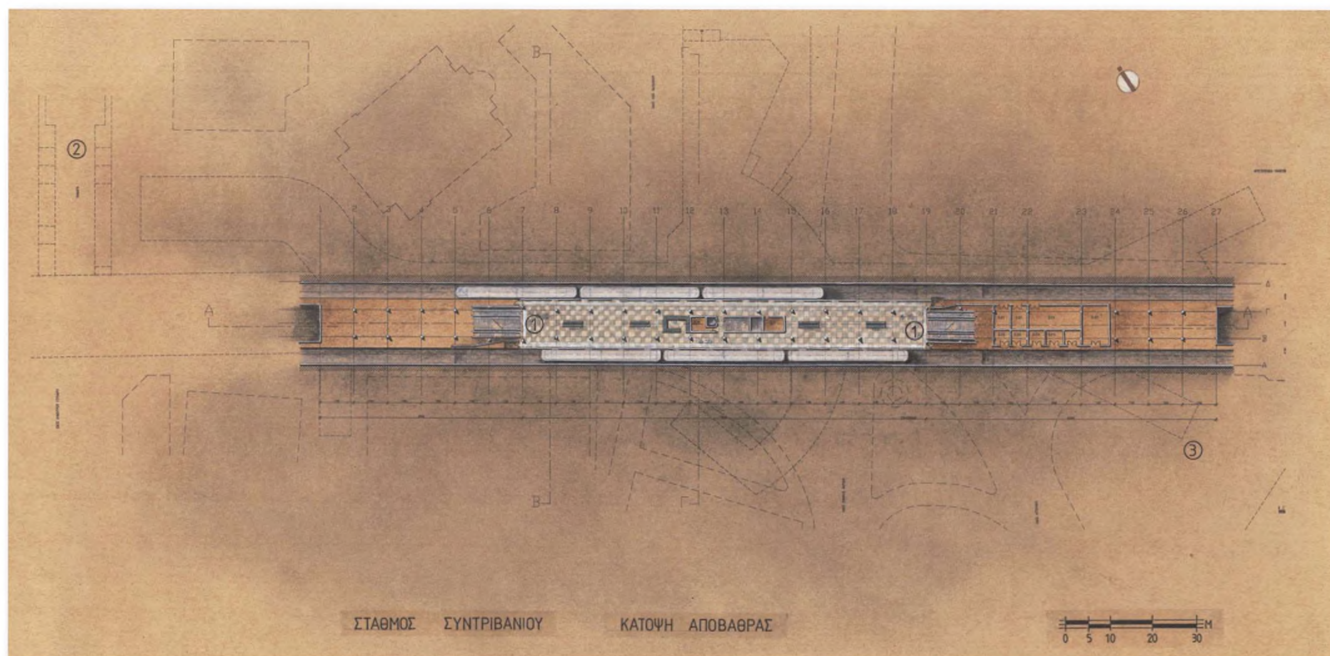
Οι προβληματισμοί που τέθηκαν το '93 ήταν σοβαροί αλλά περιέργως δεν απασχόλησαν την πόλη, ώστε σε όλο αυτό το διάστημα που μεσολάβησε από τότε να έχουν ωριμάσει κάποιες απαντήσεις. Εξάλλου, η μελέτη ζητούσε για την υλοποίησή της τη "συγκατάθεση" της πόλης και οι συμβαλλόμενοι έκαναν προσπάθειες να "επικοινωνήσουν" μαζί της. Οι δημόσιες συζητήσεις στέφθηκαν από αδιαφορία.[3] Προβλήματα όπως η κατανομή των σταθμών στο κέντρο, ο αστικός σχεδιασμός γύρω από αυτούς, δεν μπόρεσαν να συζητηθούν. Το ζήτημα σκεπάστηκε με σιωπή και οι Θεσσαλονικείς δεν αναρωτήθηκαν ποτέ, εδώ και τόσα χρόνια, για ένα θέμα που αφορά έντονα το μέλλον τους.

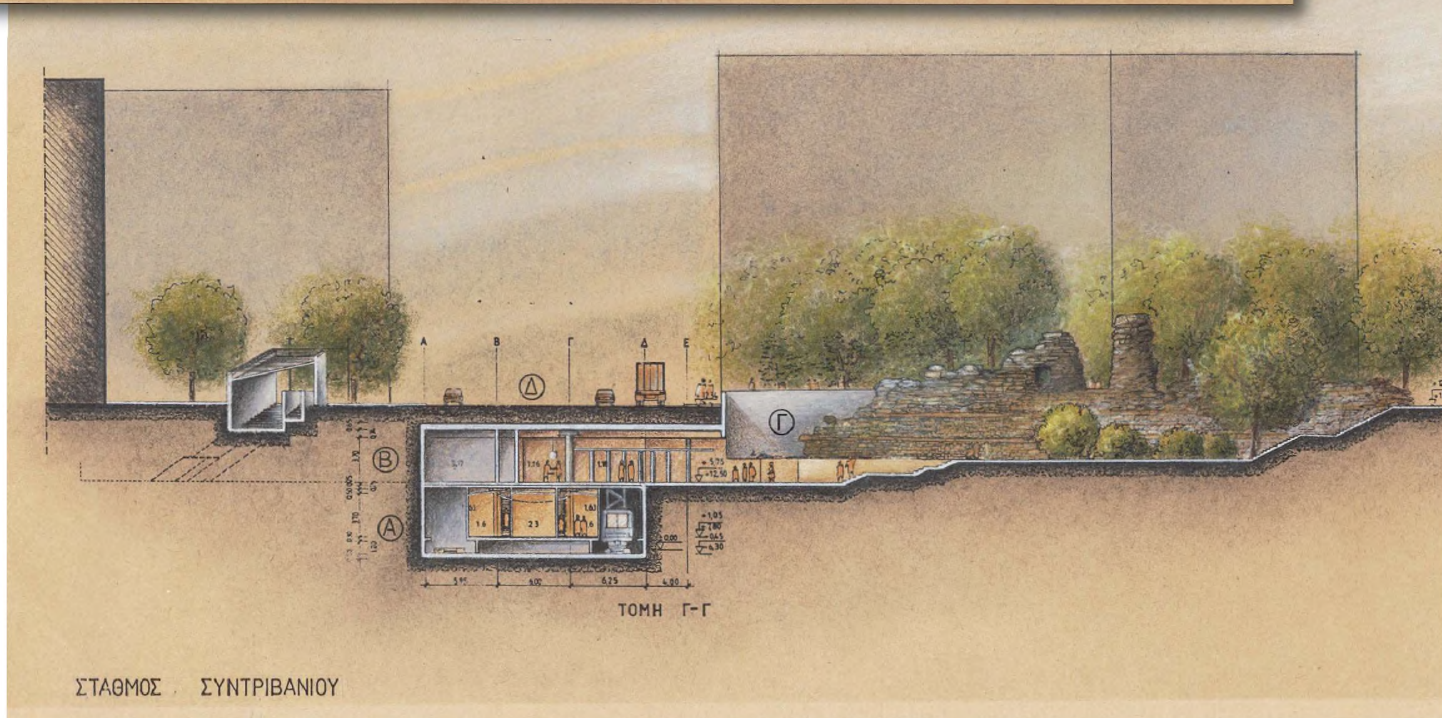
Η εξέλιξη των υποθέσεων γύρω από την κατασκευή του μετρό παρέμεινε "μυστική" μεταξύ περιορισμένου αριθμού ειδικών ενδιαφερομένων, έως ότου, τον Ιανουάριο του 2013, είκοσι χρόνια μετά, η απόφαση του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου για τη μετακίνηση, στο στρατόπεδο Παύλου Μελά, των αρχαιοτήτων που οι ανασκαφές έφεραν στο φως στον σταθμό της Βενιζέλου ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων — και δικαίως. Τα «αρχαία», τα υλικά ιστορικά κατάλοιπα της Θεσσαλονίκης από τη μια και οι εργασίες

ΣΤΑΘΜΟΣ ΑΓ. ΣΟΦΙΑΣ ΚΑΤΟΨΗ ΜΕΣΟΠΑΤΩΜΑΤΟΣ

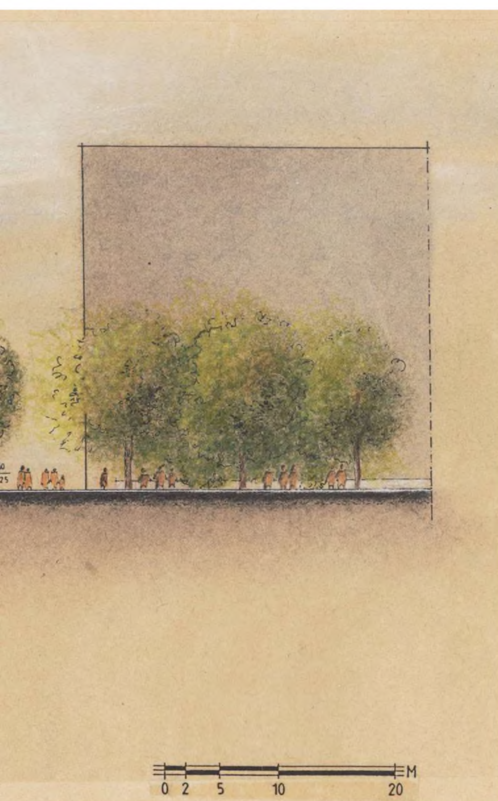
Κάτοψη του μεσοπατώματος στον Σταθμό Αγίας Σοφίας. Πρόταση για την ανάδειξη των μνημείων και ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων. Δυνατότητα μελλοντικής διαμόρφωσης αρχαιολογικού περιπάτου κάτω από την Εγνατία από την οδό Αγία Σοφίας, τα Λουτρά Παράδεισος, την Παναγία Χαλκέων έως και τη Βενιζέλου και το Χαμζά Μπέη Τζαμί

Κάτοψη επιπέδου αποβάθρας σταθμού Σιντριβανίου — αποβάθρα επιβατικού κοινού, μήκους 90 μ.





Τομή Γ-Γ στον σταθμό Σιντριβανίου, ανάδειξη του τείχους και της στρωματογραφίας



του μετρό από την άλλη παρουσιάστηκαν πλέον ως μια σχέση έντονης αντιπαλότητας.

Το δίλημμα «μετρό ή αρχαία» έπρεπε να απαντηθεί βεβιασμένα μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα. Η ηλεκτρονική συλλογή υπογραφών απ' όλη την Ευρώπη, οι συνεδριάσεις των φορέων της πόλης κτλ. φάνηκε να αφυπνίζουν προς στιγμή τους Θεσσαλονικείς. Προβληματισμοί που επί είκοσι χρόνια δεν μπόρεσαν να πείσουν κανέναν για τη σοβαρότητά τους έπρεπε να λυθούν επειγόντως. Φυσικά, το επείγον της υπόθεσης δεν μπορεί να προστατεύσει τόσο καλά τον σχεδιασμό από βεβιασμένες αποφάσεις.

Η πορεία του μετρό διά της Εγνατίας, η κατανομή των σταθμών, η αναβάθμιση του αστικού ιστού και η αντιμετώπιση των σημαντικών ιστορικών μαρτυριών, που ήταν γνωστό ότι θα συναντούσαν οι διανοίξεις, ήταν ζητήματα που στα τόσα χρόνια έπρεπε να είχαν απαντηθεί τουλάχιστον εν μέρει. Δεν ήταν απαραίτητο να βρεθούν οι Θεσσαλονικείς προ τετελεσμένων.

Τα προβλήματα είναι δυσεπίλυτα όχι γιατί δεν υπάρχουν τεχνικές λύσεις αλλά γιατί δεν υπάρχει χρόνος να ασχοληθεί κανείς με αυτές. Είναι πλέον άτοπο να συζητηθούν ζητήματα όπως, π.χ., η συρρίκνωση των αποβαθρών από 90 σε 60 μ., κάτι που πριν από είκοσι χρόνια θεωρείτο απαραίτητη προϋπόθεση για την εύρυθμη λειτουργία του μετρό: είναι άξιο απορίας πώς μπορεί να ανταποκριθεί η συρρίκνωση αυτή στον αυξανόμενο πληθυσμό των επιβατών, και μάλιστα σε καταστάσεις αιχμής. Όσο και αν συνεργαστούν σήμερα οι αντιπρόσωποι των διάφορων φορέων για να βρεθούν λύσεις, υπάρχουν αποφάσεις που δεν πρόλαβαν να ωριμάσουν και είναι πλέον αμετάκλητες.

Αναρωτιέται λοιπόν κανείς: Γιατί δεν εκτέθηκαν ποτέ τα αποτελέσματα του διαγωνισμού του '93, που οι προβληματισμοί του φαίνεται να ήταν κάτι παραπάνω από επίκαιροι; Γιατί δεν δημοσιοποιήθηκαν οι μετέπειτα μελέτες ενός τόσο σημαντικού έργου για το μέλλον της Θεσσαλονίκης; Γιατί δεν υπάρχει πληροφόρηση για τις εργασίες, ακόμη και για τη διαχείριση των σημαντικών αρχαιολογικών ευρημάτων, και ποιος μπορεί να κρίνει με βεβαιότητα αν αυτά που βρέθηκαν στο Σιντριβάνι ή στον σταθμό Αγίας Σοφίας είναι μεγαλύτερης ή μικρότερης σημασίας από εκείνα της Βενιζέλου; Τι έχει συμβεί στη χαμένη στρωματογραφία; Ποιος θα αποφασίσει για ποσοστώσεις τμημάτων που πρέπει να σωθούν;

Για μια ακόμη φορά η Θεσσαλονίκη βρέθηκε απροετοίμαστη και αναγκασμένη μέσα σε λίγο χρόνο να πάρει αποφάσεις που χρειάζονται δεκαετίες για να ωριμάσουν. Η έλλειψη ουσιαστικής ενημέρωσης και οι βεβιασμένες διαδικασίες δίνουν παραπλανητικές απαντήσεις και θολώνουν τους στόχους και τις προθέσεις ενός έργου υψίστης σημασίας, ενόσω οι Θεσσαλονικείς περιμένουν λύσεις... χαμένοι στη μετάβαση. ■

της **ΓΑΡΥΦΑΛΛΙΑΣ ΚΑΤΣΑΒΟΥΝΙΔΟΥ**
Δρ. Αρχιτέκτονα

«Σαν καναρίνια σε ορυχείο»: Παιδιά μεταναστών από την πρώην Σοβιετική Ένωση στην Ευξεινούπολη Θεσσαλονίκης

Παρότι, στη διεθνή βιβλιογραφία, η κοινωνιολογική έρευνα βρίθει από συστηματικές μελέτες του φαινομένου της μετανάστευσης, οι σχετικές έρευνες συνήθως εστιάζουν στους ενήλικους μετανάστες, αγνοώντας τα παιδιά-μετανάστες και τα παιδιά μεταναστών τα οποία έχουν γεννηθεί στη χώρα υποδοχής. Ιδιαίτερα στην ελληνική περίπτωση των μεταναστών —κατά μία άποψη, «προσφύγων»— από την πρώην Σοβιετική Ένωση, και αν λάβουμε υπόψη τόσο το μόνιμο της εγκατάστασής τους όσο και το ότι αποτελούν την πολυπληθέστερη μεταναστευτική ομάδα, ειδικά στην πόλη της Θεσσαλονίκης, η έλλειψη αυτή είναι αξιοσημείωτη. Το ζήτημα δεν είναι στη βάση του "ανθρωπιστικό" όσο πολιτικό: τα παιδιά των οικογενειών αυτών έχουν στρατηγική σημασία για την ίδια τη μελλοντική ελληνική κοινωνία και πολλά εξαρτώνται από την προσαρμογή στον μελλοντικό τους ρόλο ως πολιτών και πλήρως συμμετεχόντων σ' αυτήν. Από την άποψη της μελέτης του αστικού χώρου, οφείλουμε να εξετάσουμε λοιπόν το περιβάλλον κατοικίας των συγκεκριμένων οικογενειών, τη γειτονιά και τον δημόσιο χώρο όπου τα παιδιά αυτά μεγαλώνουν, με μια διαφορετική οπτική: ως καθοριστικά στοιχεία στη διαμόρφωση της σχέσης του μελλοντικού πολίτη με το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Ξεκινώντας απ' αυτήν την ερευνητική υπόθεση, στο παρόν κείμενο, οι χώροι εγκατάστασης των μεταναστών στην πόλη εξετάζονται από μια ανθρωπολογική-γεωγραφική σκοπιά, ως το υλικό πλαίσιο ζωής για τους κατοίκους τους, και ειδικά τους πιο αδύναμους, τα παιδιά.

Τα πραγματολογικά δεδομένα που συγκροτούν το πλαίσιο της παρούσας συζήτησης προέρχονται από την πρωτογενή έρευνα πεδίου που κάναμε, η Παρασκευή Κούρτη κι εγώ, το 2006: το θέμα μας ήταν να συγκεντρώσουμε στοιχεία για την πρόσφατη, τότε, εγκατάσταση μεταναστών στο Πολεοδομικό Συγκρότημα Θεσσαλονίκης (Π.Σ.Θ.), και κυρίως, να απαντήσουμε στο αν παρατηρείται διάχυση και ενσωμάτωση, ή περισσότερο ένας γεωγραφικός διαχωρισμός, που στο μέλλον θα μπορούσε να οδηγήσει σε γκετοποίηση.[1] Ως «μετανάστες» θεωρήσαμε όχι μόνο τους πολίτες ξένων χωρών, αλλά και τους «ομογενείς», τους οποίους το ελληνικό κράτος θεωρεί «παλιννοστούντες».[2] Κρίναμε ότι, επί της ουσίας, οι διαφορές μεταξύ των δύο κατηγοριών είναι λιγότερες από εκείνες που έχουν, και οι δύο, από τον γηγενή πληθυσμό, ειδικά όσον αφορά τα χαρακτηριστικά της χωρικής τους εγκατάστασης και τους κοινωνικούς δεσμούς με τον τόπο.

Εδώ οφείλουμε να εξετάσουμε τον όρο «παλιννοστούντες» ή «επα-

1. Γαρυφαλλιά Κατσαβουνίδου & Παρασκευή Κούρτη, «Δημογραφικά στοιχεία για τους μετανάστες και τους παλιννοστούντες ομογενείς στο Πολεοδομικό Συγκρότημα Θεσσαλονίκης» και «Νικόπολη, Ευξεινούπολη και οι άλλες Νέες Πολιτείες. Σενάρια κατοίκησης μεταναστών στα δυτικά όρια της πόλης», στο ***Αρχιτεκτονικοί και πολεοδομικοί μετασχηματισμοί στη Θεσσαλονίκη λόγω του φαινομένου της μετανάστευσης***, Ομάδα Εργασίας ΤΕΕ/ΤΚΜ, Θεσσαλονίκη 2006. Η έρευνα αυτή έχει δημοσιευτεί αρκετά, ολόκληρη και σε τμήματα, οπότε στο παρόν κείμενο η αναφορά σ' αυτή θα είναι πολύ συνοπτική.
2. Συγκεντρώσαμε στοιχεία από δύο πηγές: όσον αφορά τους ξένους, αλλογενείς μετανάστες, τα δεδομένα της Εθνικής Στατιστικής Υπηρεσίας Ελλάδος (Ε.Σ.Υ.Ε.) από την απογραφή του 2001 (δηλαδή, αριθμούς ξένων πολιτών, αναλυτικά ανά εθνικότητα και ανά Δήμο), και, από την άλλη, για τους μετανάστες από την πρώην Σοβιετική Ένωση, οι οποίοι ως ομογενείς είχαν αποκτήσει ήδη, το 2001, την ελληνική ιθαγένεια, τα απογραφικά στοιχεία που είχε συλλέξει η (τότε) Γενική Γραμματεία Παλιννοστούντων Ομογενών (Γ.Γ.Π.Ο.).

ναπατριζόμενοι», που έχει επικρατήσει στον τρέχοντα δημόσιο λόγο. Η λέξη «παλιννοστούντες» σημαίνει στην κυριολεξία άτομα ελληνικής καταγωγής που έφυγαν από την πατρίδα και τώρα επιστρέφουν. Είναι επομένως αδόκιμος προκειμένου για τους μετοίκους από την πρώην Σοβιετική Ένωση, οι οποίοι αποτελούν μέλη της μεγάλης ελληνικής διασποράς: δεν «επιστρέφουν», αλλά έρχονται για πρώτη φορά στην ιστορική, πατρογονική τους κοιτίδα, που είναι ο ελλαδικός χώρος, μετά από πάρα πολλές γενιές. Οι Ελληνοπόντιοι από την πρώην Σοβιετική Ένωση είναι απόγονοι των Ελλήνων που ήταν εγκατεστημένοι στις βόρειες και ανατολικές ακτές της Μαύρης Θάλασσας από την αρχαιότητα, και στις αρχές της δεκαετίας του 1980 βρίσκονταν διασκορπισμένοι σε πολλές σοβιετικές δημοκρατίες, κυρίως στη Γεωργία, το Καζακστάν, τη Ρωσία και κατά μικρότερα ποσοστά στην Ουκρανία και το Ουζμπεκιστάν. Η «παλιννόστηση» είχε ήδη ξεκινήσει τη δεκαετία του 1980, αλλά ήταν σαφώς η διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης που προκάλεσε το μεγάλο κύμα μετανάστευσης προς την Ελλάδα, το οποίο έφτασε στο μέγιστο το 1993. Απαντώντας στο ερώτημα για το ποιοι λόγοι τους ώθησαν να μεταναστεύσουν, οι ομογενείς της Θεσσαλονίκης δήλωναν ότι ο βασικότερος λόγος ήταν η ανεργία στις χώρες τους (34%), ενώ κατά δεύτερο λόγο η «επιθυμία να έρθουν στην Ελλάδα» (29%).[3] Παρότι η φυγή τους από τη Σοβιετική Ένωση δεν ήταν αναγκαστική, ούτε και έγινε κάτω από βίαιες συνθήκες, οι ίδιοι προτιμούν να αυτοπροσδιορίζονται ως πρόσφυγες: είναι χαρακτηριστικό ότι στη Θεσσαλονίκη ονομάζουν τον σύλλογό τους «Σύλλογο Ποντίων Προσφύγων από την τέως Σοβιετική Ένωση» (εικ. 1).

Παρά τις διαφωνίες ως προς το αν η μετοίκηση των ομογενών ήταν «παλιννόστηση», «μετανάστευση» ή, κατ' άλλους, «προσφυγιά», αν τα απογραφικά στοιχεία για τους ομογενείς συνδυαστούν με εκείνα για τους ξένους (τους αλλογενείς), η εικόνα για τη μετανάστευση στη Θεσσαλονίκη αλλάζει δραματικά: τα ποσοστά μεταναστών στον πληθυσμό κάθε Δήμου αυξάνονται σημαντικά (π.χ. στο Κορδελιό είναι σχεδόν 14%), ενώ στο σύνολο του Π.Σ.Θ. φτάνει το 9,25%. Αλλάζει επίσης



Εικ. 1

3. Χρήστος Καμενίδης, ***Τα κυριότερα χαρακτηριστικά των ομογενών από τις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης στους πολυπληθέστερους νομούς της Ελλάδας***, σ. 20.

η εσωτερική κατανομή των μεταναστών ανά χώρα προέλευσης και προκύπτει ότι, στην πράξη, οι Σοβιετικοί μετανάστες, ομογενείς και μη, συγκροτούν τη μεγαλύτερη μεταναστευτική ομάδα στην πόλη: αποτελούν το 62% των μεταναστών, έναντι 31% των μεταναστών από την Αλβανία.

Στην περίπτωση των ξένων μεταναστών, διαπιστώθηκε μια σημαντικού βαθμού διασπορά στο Π.Σ.Θ., με σαφή προτίμηση προς τις δυτικές περιοχές. Οι ξένοι μετανάστες και οι οικογένειές τους συγκατοικούν στις περιοχές χαμηλής αξίας κατοικιών με στρώματα του γηγενούς πληθυσμού και δυνητικά ενσωματώνονται χρόνο με τον χρόνο στην ντόπια κοινωνία.

Αντίθετα, οι Σοβιετικοί ομογενείς μετανάστες έφταναν μαζικά στην Ελλάδα, συχνά ως ομάδες συγγενικών οικογενειών, με τους ηλικιωμένους γονείς και τα παιδιά τους, με πρόθεση να εγκατασταθούν μόνιμα. Οι αυξημένες (λόγω της πολυμέλειας των οικογενειών) ανάγκες, η πολιτισμική διαφοροποίησή τους από τους γηγενείς (μην ξεχνούμε ότι μικρό ποσοστό γνώριζε τη νέα ελληνική γλώσσα τη στιγμή της άφιξής τους), αλλά και τα καθαυτό αριθμητικά δεδομένα, δηλ. ο πολύ μεγάλος αριθμός τους (43.000 ήταν εκείνοι που απογράφησαν εθελοντικά στο Π.Σ.Θ.), όλα συνέτειναν στην τάση συγκέντρωσής τους σε συγκεκριμένες περιοχές της πόλης: στη συσπείρωση, των νεοφερμένων κατά κύματα, κοντά σε ήδη εγκαταστημένους στη Θεσσαλονίκη ομογενείς από την ίδια περιοχή, συσπείρωση που τους εξασφάλιζε μια κατά το δυνατόν ανασύσταση της κοινότητας που υπήρχε στους τόπους προέλευσής τους. Επιβεβαιώθηκε, στην περίπτωση αυτή, μια διαχρονική συνθήκη της μετανάστευσης: όταν οι άνθρωποι βρίσκονται σε ανοίκειο μέρος (γιατί η σύγχρονη Ελλάδα αυτό ήταν για τους «παλιννοστούντες», όπως κι αν τους ονομάσουμε) αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο: ψάχνουν αυτό που τους είναι οικείο και καθησυχαστικό — κι αν αποτύχουν να το βρουν, αρχίζουν να το δημιουργούν στα σπίτια και τις γειτονιές τους.

Στην έρευνα πεδίου, εντοπίσαμε στη Δυτική Θεσσαλονίκη περιοχές κατοικίας με πολύ μεγάλα ποσοστά μεταναστών από την πρώην Σοβιετική Ένωση. Πρόκειται για τη Νικόπολη Σταυρούπολης, την Ευξεινούπολη, στα διοικητικά όρια της Νέας Ευκαρπίας, τη Γαλήνη Ωραιοκάστρου και τους Λαχανόκηπους Μενεμένης, η κάθε μία με τις ιδιαίτερες συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε και κατοικείται.[4] Κατά κύριο λόγο όμως ήταν η Ευξεινούπολη, η κατ' ευφημισμόν «εύξεινος πόλη», μια από τις πιο αποκομμένες χωρικά από τον υπόλοιπο αστικό ιστό του Πολεοδομικού Συγκροτήματος, που αποτέλεσε τον τόπο "υποδοχής" και ριζώματος των οικογενειών από την πρώην Σοβιετική Ένωση. Πρόκειται για συνοικισμό που εγκαθιδρύθηκε "αυθαίρετα", σε περιοχή χαρακτηρισμένη ως βιομηχανική ζώνη (Ωραιοκάστρου), και έχει ανοικοδομηθεί χωρίς άδειες δόμησης. Από προφορικές συνεντεύξεις στη διάρκεια της έρευνας μάθαμε ότι η Ευξεινούπολη ξεκίνησε να κτίζεται το 1995, όταν οι πρώτοι οικιστές άρχισαν να αγοράζουν, από κτηματομεσίτη της περιοχής, τμήματα αγροτεμαχίων παράνομα κατατμημένα, σε χαμηλές τιμές.

Στον οικισμό στεγάζονταν, το 2006, 590 οικογένειες ή 2.640 άτομα. Τα σπίτια δεν είναι ισόγεια, αλλά διώροφα, τριώροφα, ακόμη και τετραώροφα — κατά κανόνα, συγκατοικούν στην ίδια οικοδομή δύο ή περισσότερες συγγενικές οικογένειες. Καθώς το κτίσιμο γίνεται σταδιακά και με διακοπές, πολλές από τις κατοικίες είναι ακόμη ημιτελείς (συνήθως κατοικούνται το ισόγειο και ο όροφος, ενώ στους υψηλότερους ορόφους έχει κατασκευαστεί μόνο ο σκελετός από οπλισμένο σκυρόδεμα). Σημαντικό στοιχείο είναι ότι οι οικιστές δεν προσλαμβάνουν εξειδικευμένους εργάτες ή μηχανικούς αλλά κτίζουν τα σπίτια με προσωπική εργασία και βοήθεια συγγενών και φίλων. Δυστυχώς, σε μια περιοχή σεισμογενή όπως η Θεσσαλονίκη, είναι αμφίβολο αν αυτές οι κατοικίες πληρούν τους όρους αντισεισμικότητας.

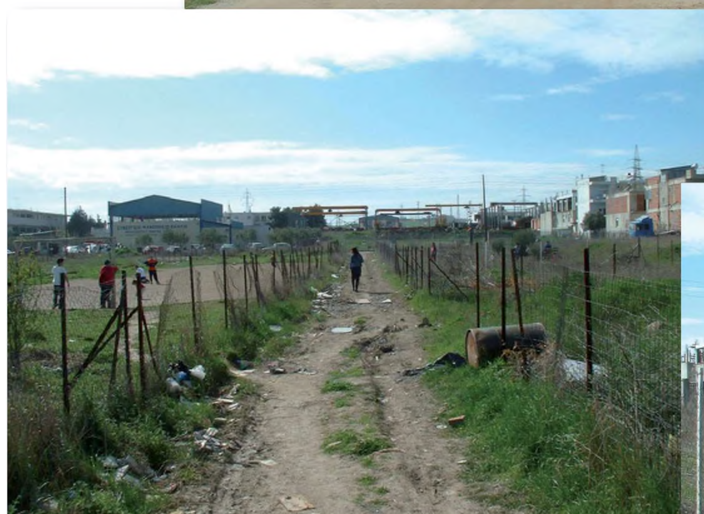
Στο περιβάλλον κατοίκησης (εικόνες 2 έως 6) κυριαρχούν αντιληπτικά οι ημιτελείς κατοικίες, με τις πανταχού παρούσες δορυφορικές κεραίες, οι εγκαταλειμμένες βιομηχανικές εγκαταστάσεις (όπως ήταν το χημικό εργοστάσιο της ΔΙΑΝΑ, που για χρόνια μόλυνε τον υδροφόρο ορίζοντα της περιοχής, καθιστώντας το νερό εξαιρετικά επικίνδυνο), αλλά και οι εν λειτουργία βιοτεχνίες (καθώς και ο υποσταθμός ηλεκτρικής ενέργειας υψηλής τάσης) στην περίμετρο της περιοχής. Η αίσθηση που αποκομίζει κανείς από τον ανοιχτό, "δημόσιο" χώρο του οικισμού, είναι αυτή της γενικότερης υποβάθμισης: πυλώνες μεταφοράς ρεύματος, μαντρότοιχοι, αγροί με μπάζα και σκουπίδια, παντελής έλλειψη πρασίνου, δρόμοι χωρίς πεζοδρόμια και φωτισμό, έλλειψη εμπορίου και βασικών εξυπηρετήσεων κοινωφελούς υποδομής, συνθέτουν το σκηνικό της καθημερινής ζωής.

Σε αντιδιαστολή με τη διάχυση των μη-

4. Garyfallia Katsavounidou & Paraskevi Kourti, "Homogeneis migrants from the former Soviet Union in Thessaloniki and the transformation of the western quarters of the city", στο *Migrance* 31, *Ethnicity and migration: A Greek story*, M. Baldwin-Edwards (επιμ.), 2008, 61-70.


Εικ. 2


Εικ. 3

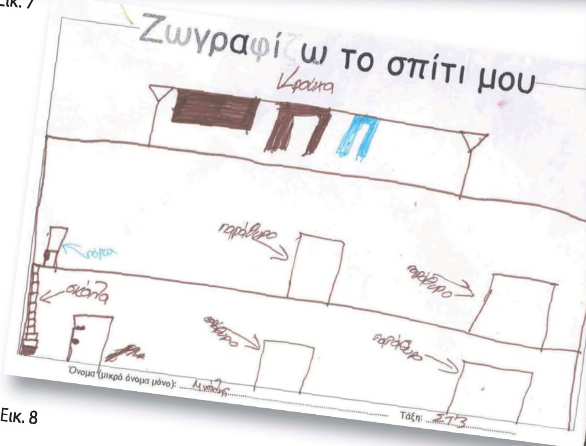

Εικ. 4


Εικ. 5


Εικ. 6



Εικ. 7



Εικ. 8



Εικ. 9



Εικ. 10



Εικ. 11



Εικ. 12

ομογενών μεταναστών στην πόλη, διάχυση που αν μη τι άλλο διασφαλίζει ότι τα παιδιά τους μεγαλώνουν σ' ένα περιβάλλον αστικό και κοινωνικό το οποίο μοιράζονται με τους "άλλους", τους γηγενείς, η περίπτωση της Ευξεινούπολης ίσως αντιπροσωπεύει το χειρότερο δυνατό σενάριο ενσωμάτωσης των μεταναστών στην τοπική κοινωνία. Και αν για τον ενήλικο πληθυσμό η καθημερινή ζωή μπορεί να εξελιχθεί και εξελίσσεται εκτός των ορίων της περιοχής, και δυνητικά (λόγω εργασίας, αναγκών κτλ.) σ' όλη την πόλη, το τμήμα του πληθυσμού που αναγκαστικά πλήττεται περισσότερο από την απομόνωση και την ιδιάζουσα συγκέντρωση είναι αναμφισβήτητα τα παιδιά. Όπως έγραφε ο αιρετικός γεωγράφος William Bunge, «τα παιδιά αντανακλούν τις πιέσεις του περιβάλλοντος με μεγαλύτερη ακρίβεια, ακριβώς λόγω της ίδιας της αδυναμίας τους. Είναι σαν καναρίνια σε ορυχείο. Αν σωριαστούν τα παιδιά, οι ενήλικοι έχουν λόγο να ανησυχούν για τους εαυτούς τους».[5]

Σε αντίθεση με τους γονείς τους, τα παιδιά των μεταναστών δεν έχουν δεσμούς με τον "παλιό" κόσμο· κλίνουν στο να αξιολογούν τον εαυτό τους και να αξιολογούνται από τους άλλους στα πρότυπα της νέας τους πατρίδας. Το παιδί-μετανάστης, χωρίς μνήμες ενός άλλου, διαφορετικού κόσμου, αντιλαμβάνεται το περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει ως αναπόδραστο, όπως αναπόδραστη είναι και η γνώση ότι η ζωή που ζει και θα ζήσει δεν θα είναι σε καμία περίπτωση ίδια με εκείνη των γονιών του.[6] Όπως και για κάθε παιδί, το περιβάλλον κατοικίας έχει βαρύνουσα σημασία στη συγκρότηση της "εικόνας" που έχει για τον κόσμο και τη θέση του σ' αυτόν.[7] «Και οι τοίχοι της πόλης διδάσκουν το παιδί», έλεγε ο Πλάτωνας, και είναι δύσκολο να φανταστούμε τι πραγματικά μπορούν να "διδαχθούν" τα παιδιά των ομογενών μεταναστών για τον χώρο της πόλης και την ιδιότητα του πολίτη, περιφερόμενα στον "εύξεινο" τόπο όπου κατέληξαν να εγκατασταθούν οι οικογένειές τους. Με την ταμπέλα της "αυθαιρεσίας", ο τόπος στερείται όχι μόνο πολεοδομικού σχεδίου και συστηματικού, ασφαλούς τρόπου δόμησης, αλλά βασικών κοινωνικών υποδομών, σχολείου, οργανωμένου δημόσιου χώρου — ουσιαστικά, τα παιδιά κινούνται ανάμεσα σε ό,τι έχει περισσέψει από τις πρώην βιομηχανικές χρήσεις στην περιοχή. Όταν, στο πλαίσιο της έρευνας πεδίου, ζητήσαμε από παιδιά που ζουν στην Ευξεινούπολη και φοιτούσαν στο δημοτικό σχολείο της Νικόπολης να «ζωγραφίσουν το σπίτι τους», πήραμε στα χέρια μας ζωγραφιές που δείχνουν ημιτελείς οικοδομές, άμορφα σπίτια-κολάζ από ετερόκλητα στοιχεία, θυμωμένα λουλούδια, πανταχού παρόντες δορυφορικούς δίσκους, μ' άλλα λόγια αναπαραστάσεις νοητικών εικόνων στις οποίες έχει αποτυπωθεί η προβληματική περιβαλλοντική εικόνα της περιοχής (εικόνες 7 έως 12).

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή, ***στον χώρο μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις πραγματικές συνθήκες*** κάτω από τις οποίες τα παιδιά προετοιμάζονται για τον ρόλο τους ως πολιτών στην ελληνική κοινωνία. Και λέω ***πραγματικές***, σε αντιδιαστολή με τις αφηρημένες προθέσεις και διακηρύξεις περί «ενσωμάτωσης» και άρσης των διακρίσεων, που τόσο συχνά έχουν ακουστεί στη χώρα μας. Από την περίπτωση της Ευξεινούπολης, συμπεραίνουμε ότι οι νέοι άνθρωποι, τα παιδιά των ανθρώπων εκείνων που το ελληνικό κράτος "υποδέχτηκε" ως συμπατριώτες, μεγαλώνουν μέσα σ' έναν διπλό αποκλεισμό: από τη μια τον κοινωνικό, σε μια κοινωνία, όπως η ελληνική, επιφυλακτική έως εχθρική απέναντι στους μετανάστες (ακόμη κι αν αυτοί είναι ελληνικής καταγωγής), και από την άλλη τον χωρικό, ζώντας σε περιοχές στις παρυφές της πόλης, όπου μπορεί οι μετανάστες να κατέκτησαν το δικαίωμα στη στέγη, αλλά όχι και το δικαίωμα στη συλλογική αστική ζωή. ■

5. William Bunge, "The Point of Reproduction: A Second Front," ***Antipode*** 9, No. 2, 1977, 72.
6. Kyriaki Frantzi, «Τζουμάκας, Τσιόλκας, Κόκκινος: Αναπαραστάσεις της αυστραλιανής πόλης σε σύγχρονα ελληνοαυστραλιανά κείμενα», στο E. Close, G. Couvalis, G. Frazis, M. Palaktsoglou, & M. Tsianikas (επιμ.), ***Greek research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies***, Flunders University: Adelaide, 2009, σσ. 743-754.
7. Βλ. συμπεράσματα διδακτορικής διατριβής της επιγραφόμενης, με τίτλο «Το παιδί, η πόλη, το παιχνίδι: Μια πολυφωνική βιογραφία» (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2012). Η διδακτορική έρευνα συγχρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) - Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: Ηράκλειτος ΙΙ, Επένδυση στην κοινωνία της γνώσης μέσω του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου.

Το κείμενο αυτό βασίζεται σε εισήγηση που παρουσιάστηκε στο επιστημονικό συνέδριο «Θεσσαλονίκη, πρωτεύουσα των προσφύγων», διοργάνωση Ιστορικού Αρχείου Προσφυγικού Ελληνισμού, στην Καλαμαριά τον Νοέμβριο του 2012.

του **ΕΠΙΚΟΥΡΟΥ**
Κριτικού εστιατορίων, δημοσιογράφου γεύσης

Σεφαραδίτικη κουζίνα: Άρωμα από τριανταφυλλόνερο, πεπόνι και κρεμμύδι

Τον ίδιο ακριβώς καιρό που ο Κολόμβος σάλπαρε για την Ινδία, ανακαλύπτοντας στον δρόμο του την Αμερική, δεκάδες χιλιάδες εβραίοι σάλπαραν από τα λιμάνια της αφιλόξενης γι' αυτούς χριστιανικής Ισπανίας προς τη νεότευκτη και πολύ φιλόξενη Οθωμανική Αυτοκρατορία. Ποτέ δεν χώνεψαν οι Ισπανοεβραίοι, οι λεγόμενοι Σεφαραδίτες (Σεφαράδ σημαίνει Ισπανία), το γεγονός ότι τους έδιωξαν από την Ισπανία. Εκεί, και ιδιαίτερα στον νότο της Ισπανίας, κοντά στους μουσουλμάνους, είχαν αναπτύξει έναν αξιοζήλευτο πολιτισμό στις τέχνες και στα γράμματα, στο εμπόριο και στη βιοτεχνία, κι εκεί η ζωή τους, τον περισσότερο καιρό, ήταν ειδυλλιακή. Για λόγους «καθαρότητας του αίματος» όμως, όπως είπαν τότε οι καθολικοί βασιλιάδες, οι οποίοι μόλις είχαν διώξει το αραβικό στοιχείο από τον ισπανικό νότο, οι εβραίοι της Ισπανίας έπρεπε να φύγουν από μια χώρα που θεωρούσαν ότι ήταν δική τους.

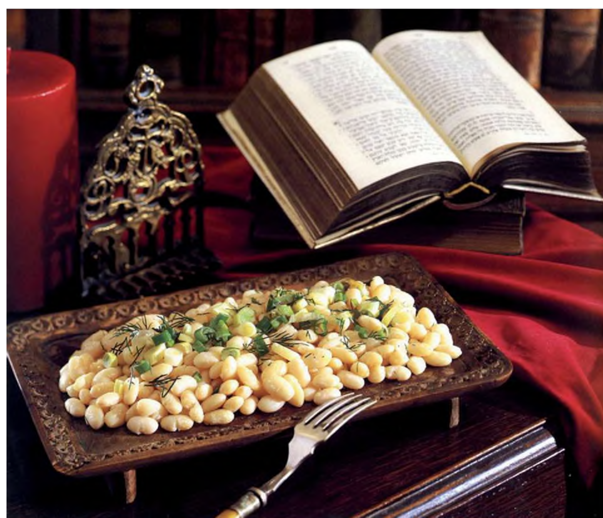
Οι περισσότεροι από αυτούς που έφυγαν κατέληξαν στη Θεσσαλονίκη, στην οποία βρήκαν όλη τη γοητεία και τη μαγεία που είχαν χάσει φεύγοντας από τη Γρανάδα και το Τολέδο. Εκεί, με τη γλώσσα τους, τα έθιμά τους και τα φαγητά τους, έφτιαξαν μια νέα Ισπανία. Στα σοκάκια της παλιάς Θεσσαλονίκης μπορούσε κανείς να ακούσει πολλές γλώσσες, ελληνικά, γαλλικά, σέρβικα, ιταλικά, τούρκικα, αλλά κυρίως μπορούσε να ακούσει λαδίνο, το ισπανικό ιδίωμα των εβραίων της πόλης. Μπορούσε να μυρίσει επίσης κάθε λογής μυρωδιές, καμένο βούτυρο και ψημένο αρνί από τα τούρκικα σπίτια, λιβάνι ανακατεμένο με ρίγανη και άρωμα φρεσκοφουρνισμένης πίτας από τα χριστιανικά σπίτια, ενώ από τα εβραϊκά σπίτια αναδύονταν αρώματα από τηγανητές πιπεριές και μελιτζάνες, από τσιγαρισμένα κρεμμύδια και φασολάδες, κι από άλλα φαγητά που έτρωγαν οι εβραίοι στην Ισπανία. Λέει ο Ηλίας Πετρόπουλος για την προπολεμική Θεσσαλονίκη: «Μεθούσα με την ξεχωριστή μυρωδιά των εβραϊκών σπιτιών της Θεσσαλονίκης, ένα μίγμα τριανταφυλλόνερου, τσιγαρισμένου κρεμμυδιού και ώριμου πεπονιού, μυρωδιά που την αναπολώ πάντα με νοσταλγία».

Στη Θεσσαλονίκη λοιπόν οι Σεφαραδίτες βρήκαν την Ισπανία που είχαν χάσει: το ίδιο κλίμα, τα ίδια προϊόντα, τη θάλασσα και την ειρηνική συμβίωση, την convivencia, όπως έλεγαν, με τις δύο άλλες μεγάλες θρησκείες. Η πόλη έγινε πόλος έλξης για τους Ισπανοεβραίους, ο πληθυσμός των οποίων αυξήθηκε και επέβαλε στους υπόλοιπους κατοίκους της Θεσσαλονίκης, χριστιανούς, μουσουλμάνους, αλλά και Ρωμανιώτες

εβραίους που βρίσκονταν εκεί από τη ρωμαϊκή εποχή, τις γαστρονομικές εμμονές που είχαν διαμορφώσει τα χρόνια που έζησαν με τους Άραβες και τους Ισπανούς, όπως, για παράδειγμα, τη μελιτζάνα, τις πιπεριές, το παν ντ' εσπάνια, τα φασόλια πιάζ, τη λεμονάτη σάλτσα agrastada, τις καρυδάτες σάλτσες, τα αμυγδαλωτά και πολλά άλλα. Όπως πήραν και από τη Θεσσαλονίκη και την ευρύτερη περιοχή τη φέτα, τα κεφαλόπουλα, τα γριβάδια, τους ντολμάδες, τα παστά, τα τούρκικα σοροπιαστά και γαλακτερά, τα σοτλάτς και τα καζάν ντιμπί και πολλά άλλα δάνεια.

Έτσι, στο πλαίσιο της πολυπολιτισμικής Θεσσαλονίκης, εξελίχθηκε η σεφαραδίτικη κουζίνα. Αρτυμένη πλέον με ελληνικά και τούρκικα στοιχεία, αλλά φτιαγμένη κυρίως με ισπανικά και μαυριτανικά συστατικά, και φυσικά πασπαλισμένη με μπόλικη θρησκεία αλλά και με έναν κοσμοπολίτικο αέρα, η σεφαραδίτικη κουζίνα της Θεσσαλονίκης σιγοψήθηκε και μέλωσε στον φούρνο της Ιστορίας, σαν το παροιμιώδες εορταστικό χαμίν, το φαγητό του Ιερού Σαββάτου. Σιγά σιγά, η κουζίνα των Ισπανοεβραίων της Θεσσαλονίκης διαμόρφωσε έναν μοναδικό χαρακτήρα, που τη διαχώρισε όχι μόνο από τους υπόλοιπους λαούς που ζούσαν τότε στη Θεσσαλονίκη αλλά και από τους υπόλοιπους εβραίους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Αξίζει να σημειωθεί πως η κουζίνα αυτή, παρ' όλες τις επιρροές από τη βαριά εν γένει μακεδονίτικη και βαλκανική μαγειρική παράδοση, αλλά και την οθωμανική κουζίνα, παρέμεινε μία κατεξοχήν ελαφριά κουζίνα. Είναι μια κουζίνα απλή μεν, που όμως ακτινοβολεί το αριστοκρατικό παρελθόν της στην Ισπανία. Τα φαγητά των εβραίων της Θεσσαλονίκης μοιάζουν πολύ με τα τραγούδια τους, τα περίφημα cantigas: μελωδικά, λεπτεπίλεπτα, με μια νότα ανατολίτικου αισθησιασμού, ποτισμένα με νοσταλγία και μελαγχολία. Αντίθετα από άλλες κουζίνες της περιοχής, οι οποίες είναι κυρίως κουζίνες του βουτύρου, λόγω θρησκευτικών απαγορεύσεων (κασρούτ), η σεφαραδίτικη κουζίνα είναι κυρίως του λαδιού. Όπως επίσης, επειδή δεν είναι δυνατόν στο ίδιο πιάτο να ανακατεύονται γαλακτοκομικά και κρέατα, οι γεύσεις παραμένουν ελαφριές και ευδιάκριτες, ενώ εξαρτώνται κυρίως από φρέσκα υλικά απλά μαγειρεμένα, δίχως πολλά μπαχάρια, ούτε σκόρδο. Η μελιτζάνα, για να μην απορροφήσει λάδι,







Εικ.1: Σαλάτα φασόλια πιάζ (salata de fijon)
Εικ.2: Σπανακοκεφτέδες με κιμά (keftes de spinaka kon karne)
Εικ.3: Καρυδόπιτα
Πηγή: Νίνα Μπενρουμπή, *Γεύση από Σεφαραδίτικη Θεσσαλονίκη*, εκδόσεις Φυτράκη, Αθήνα, 2002



Φωτογραφία εβραϊκής οικογένειας της Θεσσαλονίκης, από τη συλλογή του Εβραϊκού Μουσείου Θεσσαλονίκης

τηγανίζεται σε αυγό προτού ψηθεί στον φούρνο με ντομάτα. Τα γεμιστά επίσης τηγανίζονται βουτηγμένα στο αυγό, μόνο που αυτά σιγοβράζουν στην κατσαρόλα ακουμπισμένα πάνω σε μια σύβραση, δηλαδή σε μια βάση φρέσκιας ντομάτας, λαδιού και πιπεριάς. Την τεχνική αυτή του «διπλού μαγειρέματος», την πήραν οι εβραίοι από τους Άραβες. Η ζύμη για τα περίφημα μπουρεκάκια των Εβραίων της Θεσσαλονίκης βράζεται σε λάδι και νερό, και έτσι παραμένει μεταξωτή. Διαβάστε τι λέει η Ανριέτ Ασσεό για τη σεφαραδίτικη κουζίνα στο βιβλίο της, ***Τι απέγιναν οι εβραίοι της Θεσσαλονίκης***: «Ήταν παρηγορητική, λίγο διεστραμμένη, σαν οδαλίσκη που δίνεται χωρίς να θέλει. Μπουρέκι που λιώνει στο στόμα. Σε μας η ζύμη είναι τεντωμένη σαν το δέρμα του μικρού πουλιού. Ανοίγεις το φύλλο, λίγη γέμιση και η φέτα θα κάνει τα υπόλοιπα. Μια κίνηση πριμαντόνας, ελάχιστα μπαχαρικά, τίποτα που να θυμίζει τη χυδαία βορειοαφρικάνικη κουζίνα. Φίνα και πολύπλοκη, η κουζίνα μας είναι η κόρη του χαρεμιού».

Αυτό που κάνει την κουζίνα των εβραίων της Θεσσαλονίκης ξεχωριστή είναι το ότι παραμένει προσκολλημένη στη μεσαιωνική κουλτούρα της νότιας Ισπανίας. Ακριβώς όπως και η γλώσσα τους. Αντί ν' αφομοιωθούν στον νέο τόπο που βρήκαν, όπως συνέβαινε στους εβραίους αλλού, τον αφομοίωσαν στην ισπανογενή κουλτούρα τους. Κατέστησαν τη Θεσσαλονίκη πόλη ισπανική.

Οι εβραίοι της Θεσσαλονίκης διατήρησαν την ισπανική ταυτότητά τους για να διατηρήσουν την εβραϊκή ταυτότητά τους. Γι' αυτούς, όταν κάποιος μιλούσε ισπανικά ή έτρωγε φαγητά με ισπανικό όνομα, θεωρείτο εβραίος. Όταν στην προπολεμική Θεσσαλονίκη οι κινηματογράφοι πρόβαλλαν ταινίες από τη νότιο Αμερική, στις οποίες μιλούσαν ισπανικά, οι εβραίοι της Θεσσαλονίκης θεωρούσαν ότι έβλεπαν εβραϊκό κινηματογράφο. Στη μακρά ιστορία της εβραϊκής παρουσίας στη Θεσσαλονίκη, η ισπανική ταυτότητα, ενώ αφέθηκε να εξελιχθεί



Φωτογραφία του αρχείου της οικογένειας Ισαάκ και Σαρίνας Σαλτιέλ, από τη συλλογή Εβραϊκού Μουσείου Θεσσαλονίκης

ομαλά μέσα στην ιστορία και στο νέο περιβάλλον, δεν έχασε ποτέ τον χαρακτήρα της. Ο Φερνάν Μπροντέλ, ο κατεξοχήν ιστορικός της Μεσογείου, λέει: «Η εβραϊκή κουλτούρα είναι μια πανσπερμία από αμέτρητα νησιά σε ξένα νερά, η ουσία της διασκορπισμένη σαν μικροσκοπικές σταγόνες λαδιού στα βαθιά νερά άλλων πολιτισμών, χωρίς ποτέ να αναμιγνύεται με αυτούς, όμως πάντα εξαρτώμενη από αυτούς». Στην περίπτωση των εβραίων της Θεσσαλονίκης όμως, τα πολυπολιτισμικά νερά της πόλης δεν ήταν ξένα, ενώ οι «σταγόνες του λαδιού» ήταν τεράστιες και προήλθαν, όχι από τους ελαιώνες της Ελλάδας, ούτε καν από αυτούς της Ιουδαίας, αλλά από τους χαμένους ελαιώνες της μαυριτανικής Ανδαλουσίας. Για τους σεφαραδίτες της Θεσσαλονίκης, η μεσαιωνική Ισπανία καθόρισε την εβραϊκότητά τους.

Οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης, όλα τα χρόνια που έζησαν στη Θεσσαλονίκη, γιόρτασαν την παρουσία τους εκεί ρουφώντας με μεγάλη νοσταλγία το γλυκό κρασί της μαυριτανικής Ισπανίας, συνοδεύοντάς το με ψημένους σπόρους πεπονιού ή με ζαχαρωμένες φλούδες πορτοκαλιού, όπως ήταν το έθιμό τους, έως ότου η μοντέρνα εποχή έδωσε απότομο τέλος στη γιορτή. Το κρασί στράγγισε και το καντήλι με το ανδαλουσιανό λάδι έσβησε. Οι ελάχιστοι εναπομείναντες εβραίοι στη Θεσσαλονίκη συνεχίζουν να γιορτάζουν το εβραϊκό Πάσχα τρώγοντας φαγητά με ισπανικά ονόματα: κεφτίκας ντε πουέρο, μασά ιν κάλντο, πέσε ιν σάλσα κ.ο.κ., και τραγουδώντας ισπανικά τραγούδια, ή διδάσκουν στα παιδιά τους λαδίνο, για να μη χάσουν την εβραϊκή τους ταυτότητα. Ωστόσο, ο απόηχος των ρομαντικών cantigas και των μητέρων που καλούσαν τα παιδιά τους, στα ισπανικά, να γυρίσουν σπίτι και να φάνε μπορεκίτας ντε μερεντζένα, μπουρεκάκια με μελιτζάνα, έχει πλέον σβήσει, ενώ όλες οι μυρωδιές, ιδίως αυτές από τριανταφυλλόνερο, πεπόνι και κρεμμύδι, που νοσταλγούσε ο Πετρόπουλος έχουν πια σκεπαστεί από το καυσαέριο της μοντέρνας πόλης. ■

του **ΖΗΣΗ ΣΚΑΜΠΑΛΗ**
Αρχιτέκτονα
Προϊσταμένου Διεύθυνσης του Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ.

40 χρόνια Λαογραφικό Μουσείο

Ι. Ιστορικό του μουσείου

Όταν το Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας άνοιγε τις πύλες του στο κοινό, στις 18 Φεβρουαρίου 1973, στη Θεσσαλονίκη υπήρχε ένα μόνο μουσείο, το Αρχαιολογικό. Σήμερα, 40 χρόνια μετά, τα μουσεία πολλαπλασιάστηκαν, στα κρατικά προστέθηκαν άλλα τέσσερα και άλλα οκτώ στο σχήμα των νομικών προσώπων ιδιωτικού δικαίου ή ιδιωτικά, ενώ μικρές συλλογές διατηρούν σωματεία και τοπικοί σύλλογοι.

Η καταγωγή ωστόσο του Μουσείου, που το 1993 μετονομάστηκε σε Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας-Θράκης (Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ.), είναι παλαιότερη και ανάγεται σε ένα σωματείο: τη Μακεδονική Φιλεκπαιδευτική Αδελφότητα (Μ.Φ.Α., Κωνσταντινούπολη 1871-Θεσσαλονίκη 1924 κ.ε.), και στον φιλόπονο συλλέκτη πρόεδρό του, Γιάννη Τάρπ. Το 1931, η Μ.Φ.Α., με πρωτοβουλία του Γιάννη Τάρπ, ίδρυσε το Λαογραφικό Μουσείο Βορείου Ελλάδος, που, μετά από δύο μετακομίσεις στο κτίριο της Χ.Α.Ν.Θ. (1947-1956) και σε διαμέρισμα πολυκατοικίας της παριαλιακής λεωφόρου Νίκης αρ. 55 (1957-1970), διέθεσε την πολύτιμη συλλογή του και ενσωματώθηκε στο νομικό πρόσωπο δημοσίου δικαίου που ιδρύθηκε το 1970 με την προσωνυμία Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας. Το Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. διοικείται από διοικητικό συμβούλιο που ορίζει η πολιτεία, στο οποίο συμμετέχουν με εκπροσώπους τους ο Δήμος Θεσσαλονίκης και το Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης, ενώ από το 1971 υπάγεται στους εποπτευόμενους φορείς του Υπουργείου Πολιτισμού. Το Μουσείο στεγάστηκε στην επί της οδού Βας. Όλγας 68 έπαυλη Μοδιάνο, γνωστή και ως «παλαιό Κυβερνείο», με διευθύνοντα σύμβουλο τον συνεχιστή τού Γιάννη Τάρπ, από το 1959, Κωνσταντίνο Κεφαλά, που παρέμεινε στη θέση αυτή ώς το 1979. Ο Κωνσταντίνος Κεφαλάς εργάστηκε με αφοσίωση για την προσαρμογή του κτιρίου στις ανάγκες του Μουσείου, τον εμπλουτισμό των συλλογών , τη διοργά-



Η έπαυλη Μοδιάνο, το 1909, σημερινή έδρα του Λαογραφικού και Εθνολογικού Μουσείου Μακεδονίας-Θράκης

νωση εκθέσεων. Το έργο της προσαρμογής του κτιρίου στη νέα του χρήση και της διαμόρφωσης των εκθεσιακών χώρων επιμελήθηκε ο καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Νίκος Μουτσόπουλος. Στην επανεκκίνηση του Μουσείου του λαϊκού πολιτισμού και τη διεύρυνση του θεωρητικού του ορίζοντα συνέβαλε η έδρα της Λαογραφίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσαλονίκης, και ειδικότερα η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, καθηγήτρια στην έδρα, η οποία διετέλεσε και πρόεδρος του Δ.Σ. του Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. Το 1979 το Μουσείο απέκτησε μόνιμο επιστημονικό και διοικητικό προσωπικό. Την ίδια χρονιά ανέλαβε τη διεύθυνση ο Στέλιος Παπαδόπουλος, που τη διατήρησε ώς το 1986, και ο οποίος αναδιοργάνωσε το μουσειολογικό πρόγραμμα, τις εκθέσεις, τα αρχεία και τη βιβλιοθήκη, τις αποθήκες, και διεύρυνε την έρευνα στη μελέτη, καταγραφή και ανάδειξη της παραδοσιακής τεχνολογίας ως βασικής παραμέτρου στην παραγωγή του νεότερου πολιτισμού. Κατόπιν, τη διεύθυνση ανέλαβαν η Νέλλη Κεφαλά, η Κική Ιωάννου, η Φωτεινή Οικονομίδου, ερευνήτριες στους τομείς της παραδοσιακής ενδυμασίας, διατροφής, κατοικίας και τεχνολογίας, της χαλκοτεχνικής, οι οποίες οργάνωσαν μόνιμες και περιοδικές εκθέσεις, εκπαιδευτικά προγράμματα, σεμινάρια, ημερίδες και κύκλους ομιλιών, επιμελήθηκαν εκδόσεις, ανανέωσαν τους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό, γνωμοδότησαν και συμβούλευσαν φορείς που επιχειρούσαν στον ίδιο τομέα. Το 1980 το Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. γίνεται μέλος του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (I.C.O.M.).

II. Το κτίριο

Το κτίριο του Μουσείου αποτελεί ένα από τα εναπομείναντα δείγματα του εκλεκτικισμού των αρχών του 20ού αιώνα στην περιαστική Θεσσαλονίκη, που οριζόταν από τον Λευκό Πύργο έως τη Βίλλα Αλατίνι, γνωστή ως περιοχή των Εξοχών ή Πύργων. Η διώροφη έπαυλη Μοδιάνο, με ημιυπόγειο χώρο και φολιδωτή σοφίτα, συνολικής έκτασης 1.200 τμ, κτίστηκε το 1906 στη δυτική άκρη μιας μεγάλης, κατάφυτης αυλής. Η κάτοψή της οργανώνεται κατά τον εκλεκτικιστικό κανόνα: γύρω από έναν λοξότμητο κεντρικό, ευρύ χώρο, αναπτύσσονται τα άνισα σε μήκος δωμάτια σε φυγόκεντρη κίνηση, έτσι ώστε κίνηση και άνισα μήκη προβάλλονται στη θλαστή περίμετρο. Παρά την εκλεκτικιστική "ταραχή", ο όγκος τής έπαυλης είναι συμπαγής και διακόπτεται μόνο στη νοτιοδυτική γωνία από τη διπλή, βαθιά λότζια (εξώστη) με τη δίτονη τοξωτή κιονοστοιχία· η λότζια, χωρίς γωνιακό κίονα, δηλ.

χωρίς οικοδομική μάζα στη γωνία, στρέφεται καμπυλωμένη προς τον Όλυμπο. Στις οροφές της σχηματίζονται επιμήκη φατνώματα, στην επιφάνεια των οποίων αναπτύχθηκαν οροφογραφίες με ανθόμορφα θέματα. Η στέγη καταλήγει σε δύο σημεία σε πυργοειδείς απολήξεις και φέρει στην κορυφογραμμή της μεταλλική δανέλλα με κατακόρυφα βέλη αλεξικέραυνου της εποχής. Σε όλα τα υπέρθυρα συναντούμε τόξα «λαβής κανίστρου» (ελλειψοειδή τριών κέντρων), με φεστόνια (γιρλάντες από κονίαμα), εκτός από τέσσερα ημικυκλικά στον ανατολικό "πύργο". Στην πρασιά τα υπέρθυρα είναι τούβλινες πιαταμπάντες (τόξα με εσωράχιο και εξωράχιο επίπεδα και αρμούς σφηνοειδείς). Η κεντρική συμμετρία απουσιάζει, είναι όμως παρούσα στα επιμέρους τμήματα των όψεων, όπου εναλλάσονται επιχρισμένες επιφάνειες με πλίνθινες, ένα παιχνίδι ώχρας-χοντροκόκκινου και ματιέρας των υλικών, πολύ διαδεδομένο στην κεντρική και βόρεια Γαλλία, τόπο καταγωγής του.

Στον δεύτερο όροφο οδηγεί ένα πλατύ κλιμακοστάσιο (scala padronale), στον εξωτερικό τοίχο του οποίου περιέχεται μεγάλο υαλογράφημα, το μοναδικό σήμερα στη Θεσσαλονίκη, με το βιβλικό θέμα του Παραδείσου, ενώ στα κάγκελα αναπτύσσονται φυτικά μοτίβα σε ύφος art nouveau, που ο αρχιτέκτων του κτιρίου Ελί Μοδιάνο, γιος του ιδιοκτήτη, γνώρισε στο Παρίσι, όπου σπούδασε προς το τέλος του 19ου αιώνα. Στην αυλή, και σε επαφή με τον βόρειο περίβολο, υπήρχε ένα θερμοκήπιο ψυχρού τύπου, ανάμνηση του οποίου είναι ένα χαμηλό κιγκλίδωμα στη στέψη του τετράμετρου περιβόλου, όπου κατέληγε το υαλοστάσιο της στέγης του. Ένδιαφέρον στοιχείο εξοπλισμού της έπαυλης είναι το σιντριβάνι σε σχήμα δακτυλίου, με βραχώδη διάκοσμο στο βόρειο άκρο του. Άλλο χαρακτηριστικό πρόσκτισμα της έπαυλης ήταν ένα οκταγωνικό περίπτερο διαμέτρου περίπου 5,5 μ., με φολιδωτό τρούλο, στο όριο με τη λεωφόρο Β. Όλγας, πλάι στην κεντρική αυλόπορτα. Το περίπτερο, που διακρίνεται με σαφήνεια σε επιστολικά δελτάρια του μεσοπολέμου, κατεδαφίστηκε στα τέλη του 1960, κατά τη νέα ρυμοτόμηση της περιοχής, που μείωσε σημαντικά την επιφάνεια της αυλής.

III. Οι χρήσεις

Οι Μοδιάνο εγκατέλειψαν την έπαυλη λόγω του ιταλοτουρκικού πολέμου του 1911. Το 1913 το κτίριο περιήλθε στο ελληνικό δημόσιο και από τότε άλλαξε πολλές χρήσεις, με μακροβιότερη τη σημερινή: υπήρξε ανάκτορο (1913 και 1937-1941), κατοικία του Γενικού Διοικητή Μακεδονίας, η πρώτη έδρα της Στρατιωτικής Ιατρικής (1947-1960), Ανώτερη Εκκλησιαστική Σχολή με λειτουργία Δημοτικού Σχολείου (1960-1965), υπουργική κατοικία.

IV. Οι επεμβάσεις

Από το 1980 το κτίριο του Μουσείου και ο αύλειος χώρος του προστατεύονται από τη νομοθεσία ως μνημεία διατηρητέα. Το 1985 ξεκίνησε ένα νέο πρόγραμμα επεμβάσεων ανάπλασης και αύξησης των ωφέλιμων χώρων, που το 2008 κατέληξε στην κατασκευή του Νέου Κτιρίου Περιοδικών Εκθέσεων. Το πρόγραμμα περιέλαβε τη διαμόρφωση του υπογείου, την επιστέγαση του αιθρίου στον τρίτο όροφο (σοφίτα), την κατασκευή κλιμακοστασίου διαφυγής στην πρασιά, την πλήρη ανακατασκευή των ηλεκτρομηχανολογικών δικτύων, την κατασκευή νέου κτιρίου στην περιοχή που υπήρχε το θερμοκήπιο, τη διαμόρφωση του αύλειου χώρου, τον εξοπλισμό για την προσπελασιμότητα σε άτομα με κινητική αναπηρία.

Υπήρξε μέριμνα ώστε, με το λιτό πλάσιμο των όγκων, τα ελαφρά υλικά και ενοποιητικά στοιχεία οι τρεις νέες κατασκευές να διαφοροποιούνται διακριτικά από το διατηρητέο κτίριο: για την επιστέγαση του αιθρίου στη σοφίτα, υψώθηκε ένας φεγγίτης, πάνω στον οποίο στηρίζεται η τετράριχτη στέγη· η σκάλα διαφυγής περιέχεται σε έναν τετράγωνο πύργο από κοιλοδοκούς· το Νέο Κτίριο Περιοδικών Εκθέσεων, με ορατό μεταλλικό σκελετό και ξύλινη επένδυση, αποτελείται από δύο "πύργους" ύψους 6,5 μέτρων και ένα χαμηλότερο επίμηκες τμήμα ανάμεσα, με καμπύλη οροφή και επιστέγαση, που μαλακώνει την αυστηρή γεωμετρία της σύνθεσης. Ενοποιητικό στοιχείο των τριών έργων είναι ο χαλκός που καλύπτει τις στέγες τους. Από τις πέντε οροφογραφίες της λότζιας του δευτέρου ορόφου του κεντρικού κτιρίου, μία αποκαταστάθηκε και τέσσερις ανακατασκευάστηκαν.

Οι μελέτες και η επίβλεψη πραγματοποιήθηκαν από τον αρχιτέκτονα του Μουσείου, τους αρχιτέκτονες, μηχανικούς και συντηρητές της Εφορείας Νεωτέρων Μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας και της Διεύθυνσης Μουσείων του Υπουργείου Πολιτισμού, καθώς και από εξωτερικούς συνεργάτες. Οι κατασκευές χρηματοδοτήθηκαν από το Υπουργείο Πολιτισμού, το Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης, τον Οργανισμό Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη ΄97» και την Ευρωπαϊκή Ένωση.

V. Το μουσείο
Οι συλλογές και η τεκμηρίωση

Μουσείο, κατά τον προσφυή ορισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (I.C.O.M.), «είναι ένα ίδρυμα στην υπηρεσία της κοινωνίας και της εξέλιξής της, ανοιχτό στο κοινό [...] κάνει έρευνες σχετικές με τα υλικά τεκμήρια του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του, τα συλλέγει, τα διατηρεί, τα κοινοποιεί και ιδίως τα εκθέτει για μελέτη, παι-

δεία και ψυχαγωγία».

Τα τεκμήρια που ερευνά, συλλέγει και εκθέτει το Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. ανήκουν στον πολιτισμό των τελευταίων 3,5 αιώνων του βορειοελλαδικού χώρου, με συμβατικό όριο (ante quem) την πολιορκία της Βιέννης από τους Οθωμανούς το 1683. Η αποτυχία τους δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την επαναλειτουργία των μεγάλων εμπορικών δρόμων προς την Κεντρική Ευρώπη, τη δημουργία των πρώτων αστικών στρωμάτων κατά τον 18ο αιώνα στη Δυτική Μακεδονία, την εγκατάλειψη του αντιπραγματισμού και την επαναφορά της νομισματικής οικονομίας, τη συγκρότηση νέων όρων στην οργάνωση της συλλογικής ζωής. Η κοινωνία αυτή διαλύεται μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όταν η αστυφιλία και η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση αφαίρεσαν μεγάλο μέρος των νέων από την περιφέρεια.

Οι συλλογές του Μουσείου εμπλουτίζονται με δωρεές και αγορές. Στις δωρεές περιλαμβάνονται και δύο μικρά κληροδοτήματα, στο ένα από τα οποία οργανώθηκε εργαστήριο συντήρησης μουσειακών αντικειμένων. Σήμερα οι συλλογές περιλαμβάνουν περισσότερα από 23.000 αντικείμενα: τοπικές ενδυμασίες, υφαντά, κεντήματα, εργαλεία, σκεύη, έπιπλα, λαϊκά μουσικά όργανα, φιγούρες, και σκηνικά θεάτρου σκιών. Τα μουσειακά αντικείμενα υφίστανται προληπτική συντήρηση, τεκμηριώνονται με την υποστήριξη των αρχείων και της βιβλιοθήκης, καταλογογραφούνται, αρχειοθετούνται και αποθηκεύονται σε ελεγχόμενο, ως προς το κλίμα και την ασφάλεια, περιβάλλον. Το Μουσείο συμμετείχε στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Κοινωνία της Πληροφορίας» το 2006-2007, με το οποίο ψηφιοποίησε μέρος των συλλογών του και προετοιμάζεται για το νέο πρόγραμμα της Ψηφιακής Σύγκλισης, με το οποίο θα ολοκληρώσει την ηλεκτρονική καταγραφή και θα καταστήσει επισκέψιμες τις εκθέσεις του από απομακρυσμένες περιοχές μέσω του Διαδικτύου.

Η βιβλιοθήκη περιλαμβάνει πάνω από 7.000 τίτλους, περιέχει ειδική βιβλιογραφία, ελληνική και διεθνή, γύρω από τους τομείς έρευνας του Μουσείου και τη μουσειολογία. Τα αρχεία περιέχουν έγγραφα, σχέδια, χάρτες, οπτικό και ακουστικό υλικό. Μαζί με το πρόγραμμα ανάπλασης του κεντρικού κτιρίου του Μουσείου, αναδιοργανώθηκε και το κτιριολογικό πρόγραμμα ως προς τις χρήσεις των χώρων. Η βιβλιοθήκη, τα αρχεία, οι αποθήκες, καθώς και οι εργασίες τεκμηρίωσης και το επιστημονικό προσωπικό μεταφέρθηκαν σε άλλο κτίριο, και το κεντρικό, στο οποίο δημιουργήθηκε και το πωλητήριο του Μουσείου, κράτησε το διοικητικό προσωπικό, τους μουσειοπαιδαγωγούς και τη διεύ-



Άποψη του κτιρίου του Μουσείου από την παραλιακή λεωφόρο



Η ανατολική όψη του κτιρίου του Μουσείου



Αποκατάσταση οροφογραφιών στη «λότζια» του δευτέρου ορόφου του κτιρίου του Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ.
Ο αύλειος χώρος με το Νέο Κτίριο Περιοδικών Εκθέσεων, 2008



Ο αύλειος χώρος
με τη νέα διαμόρφωση του 2008

θυνση. Τα υπόλοιπα 550 τ.μ., μαζί με τα 100 τ.μ. του Κτιρίου Περιοδικών Εκθέσεων, αφιερώθηκαν στην εκθεσιακή και μουσειοπαιδαγωγική δραστηριότητα.



Από τη μόνιμη έκθεση: «Μακεδονία-Θράκη. Παραδοσιακές ενδυμασίες, 1860-1960»

Η έρευνα και οι μόνιμες εκθέσεις

Το μουσειολογικό πρόγραμμα του Μουσείου προσανατόλισε την επιστημονική έρευνα σε τρεις θεμελιώδεις τομείς, αντίστοιχους προς τις θεμελιώδεις ανάγκες κάθε οργανωμένης κοινωνίας: τη διατροφή, την κατοικία και την ένδυση. Σύμφωνα με το πρόγραμμα, οι τρεις τομείς της έρευνας διαμορφώνουν τον κύκλο των μόνιμων εκθέσεων του Μουσείου, που περιλαμβάνει τρεις θεματικές ενότητες. Ήδη στις αίθουσες του δευτέρου ορόφου λειτουργεί η έκθεση «Παραδοσιακές ενδυμασίες της Μακεδονίας και της Θράκης, 1860-1960», με 55 ενδυμασίες από τη Μακεδονία και τη Θράκη, καθώς και από τον ευρύτερο ευρωασιατικό χώρο· ένας διαδραστικός χάρτης εμφανίζει τη γεωγραφική διάχυση των ενδυμασιών, ενώ ιδιαίτερη αίθουσα καταλαμβάνουν τελετουργικές ενδυμασίες από λαϊκά δρώμενα. Ως προπομπός του κύκλου των μόνιμων εκθέσεων, προηγήθηκε η μόνιμη έκθεση «Στους μύλους της Μακεδονίας και της Θράκης: Νερόμυλοι, νεροπρίονα, νεροτριβές και μαντάνια στην παραδοσιακή κοινωνία», η οποία παρουσιάζει σε λειτουργικά ομοιώματα τα υδροκίνητα εργαστήρια του βορειοελλαδικού χώρου, που αφορούν την άλεση, την πρίση ξυλείας και την κατεργασία των μάλλινων υφαντών. Ένα ομοίωμα του βιτρουβιανού νερόμυλου (1ος αι. π.Χ.), πιθανώς η πρώτη μηχανή του ανθρώπου, και ένας σύγχρονος κινητήρας εσωτερικής καύσης, απρόσμενο έκθεμα σε λαογραφικό μουσείο, αναφέρονται στις αναπάντεχες διαδρομές των ιδεών που ξεκινούν από τη νεολιθική παλάμη για να καταλήξουν στις σύνθετες κατασκευές της εποχής μας.

Οι περιοδικές εκθέσεις και τα εκπαιδευτικά προγράμματα

Η επικοινωνία του Μουσείου με το κοινό ανανεώνεται με την οργάνωση, τη συνδιοργάνωση ή φιλοξενία περιοδικών εκθέσεων, η διάρκεια των οποίων επιδιώκεται να καλύψει μία σχολική περίοδο. Ώς σήμερα οργανώθηκαν 21 περιοδικές εκθέσεις, μερικές από τις οποίες μεταφέρθηκαν και σε άλλη έδρα, με πιό πρόσφατη την έκθεση «Μια ιστορία από φως, στο φως», σε συνδιοργάνωση με το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού· η έκθεση είχε την ευτυχή κλιμάκωση να φιλοξενηθεί το καλοκαίρι του 2012 από τον Δήμο Αθηναίων στην «Τεχνόπολι» και να αναγγελθεί στο Μουσείο της Ακρόπολης, όπου υποστηρίχθηκε με ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα.

Ένας σημαντικός τομέας δραστηριότητας του Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ., στον οποίο υπήρξε

πρωτοπόρο από το 1980, είναι τα εκπαιδευτικά προγράμματα και οι φάκελοι που τα συνοδεύουν. Σήμερα αναπτύσσονται, σε εβδομαδιαίο κύκλο, 11 δραστηριότητες με εκπαιδευτικά προγράμματα, παραμύθια, θέατρο σκιών, θεατρικά δρώμενα και παιχνίδια ρόλων, χειροτεχνικές δράσεις, που απευθύνονται, διαβαθμισμένα, σε παιδιά της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης. Το 2011 επισκέφτηκαν το Μουσείο 12.500 μαθητές, από τους οποίους 7.500 παρακολούθησαν εκπαιδευικά προγράμματα.

Το αντίδωρον και το ερώτημα

Το ζήτημα του χειρισμού του πολιτισμικού αποθέματος και της προβολής του με τρόπο ευεργετικό για τον σημερινό άνθρωπο μάς απασχολεί σταθερά στον σχεδιασμό των εκθέσεων.

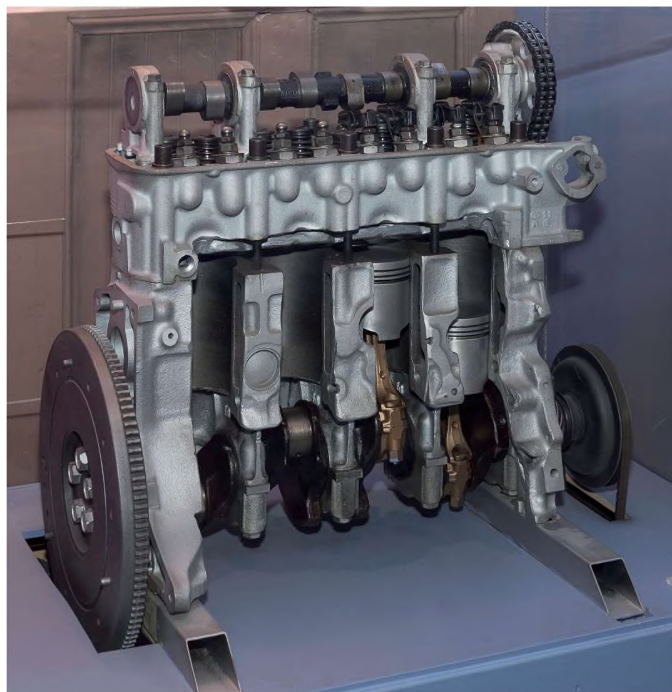
«Κάθε φορά, ο σχεδιασμός μιας έκθεσης», αναφέραμε σε άλλη ευκαιρία, «επιχειρεί να αντιγυρίσει το δώρο που κάνει ο επισκέπτης στα μουσεία: του υπόσχεται, ως αντίδωρο στο μερίδιο του χρόνου που προσφέρει περιερχόμενος τους εκθεσιακούς χώρους, να βγει από αυτούς με αίσθημα πληρότητας και κάλλους ζωής. Όταν ο σχεδιασμός συντονίζεται με τις εντάσεις που διατρέχουν το ανομοιογενές κοινό, πλησιάζει προς την εκπλήρωση της υπόσχεσης. Έτσι, ο σχεδιασμός επιστρέφει στον συλλογικό βίο ό,τι αυτός του εμπιστεύθηκε: να ανασυντάξει έναν κόσμο αντικειμένων που περιέβαλλαν κάποτε τη ζωή και να τον παρουσιάσει ως πιθανή και σημαίνουσα απάντηση στα ερωτήματα της σημερινής ζωής. Σημαίνουσα γίνεται η απάντηση όταν υπαγορεύεται από τον "πιο βασικό μηχανισμό του αθρώπινου πολιτισμού, την παραγωγή σημασιών"».

Η αντίληψη της έκθεσης ως κρίσιμη συρραφή ενός θέματος με τη σημερινή κοινωνία προφυλάσσει τους επιμελητές από την παγίδα να απευθύνονται στους ομότεχνους, καλώντας τους να αναζητήσουν και να συναντήσουν τις συλλογικές παραστάσεις της κοινωνίας στην οποία απευθύνονται.

Το ζήτημα των παραστάσεων εγείρει ένα ερώτημα κρίσιμο στην περίπτωση του πρόσφατου πολιτισμικού παρελθόντος: γιατί υποψιασμένοι αστοί του μεσοπολέμου αναζήτησαν στις παραστάσεις του αγροτικού βίου την άμυνα από αυτό που θεώρησαν εισβολή ξένων ρυθμών ζωής και δεν διεκδίκησαν την εποχή τους και το δικαίωμά της να εκφραστεί με τις δικές της παραστάσεις;

Η στάση της φιλελεύθερης αστικής δια-





Κινητήρας εσωτερικής καύσης σε τομή, από την έκθεση «Στους μύλους της Μακεδονίας και της Θράκης. Νερόμυλοι, νεροπρίονα, νεροτριβές και μαντάνια στην παραδοσιακή κοινωνία». Στον κινητήρα συντίθενται τρεις αρχές λειτουργίας που πρωτοεμφανίστηκαν στο νεροπρίονο (στόφαλος - διωστήρας) και στο μαντάνι (εκκεντροφόρος άξονας) και το σφονδύλι (ο πρώτος ταμιευτήρας στροφορμής της ανθρωπότητας πριν από 8.000 χρόνια!)



Λειτουργικό ομοίωμα Νεροπρίονου σε κλίμακα 1:2, από την έκθεση «Στους μύλους της Μακεδονίας και της Θράκης. Νερόμυλοι, νεροπρίονα, νεροτριβές και μαντάνια στην παραδοσιακή κοινωνία»



Λειτουργικό ομοίωμα μαντανιού από την έκθεση «Στους μύλους της Μακεδονίας και της Θράκης. Νερόμυλοι, νεροπρίονα, νεροτριβές και μαντάνια στην παραδοσιακή κοινωνία». Με το μαντάνι γινόταν η κατεργασία των μάλλινων υφαντών με το νερό και χτυπήματα (πίλησις)



Λειτουργικό ομοίωμα νερόμυλου. Δεξιά, αναπαράσταση του νερόμυλου σύμφωνα με την περιγραφή του Βιτρούβιου. Από την έκθεση «Στους μύλους της Μακεδονίας και της Θράκης. Νερόμυλοι, νεροπρίονα, νεροτριβές και μαντάνια στην παραδοσιακή κοινωνία»

νόησης κατά τον μεσοπόλεμο απέναντι στη νεωτερικότητα αναγνώριζε την αναγκαιότητα συμμετοχής της καθυστερημένης χώρας στη νέα μορφή οργάνωσης του συλλογικού βίου, που εμφανίστηκε στη δυτική Ευρώπη από το τέλος του 18ου αι. Συζητά όμως έντονα τους όρους, αντιλαμβανόμενη το βάθος μιας μεταβολής, η οποία πουθενά δεν συνέβη αδαπάνως: η συνάντηση δύο πολιτισμών επέφερε τη διάλυση του ασθενέστερου εκ των δύο.

Αν απόδειξη της συνέχειας του ελληνισμού υπήρξε το θέμα του δεύτερου μισού του 19ου αι., για το οποίο εργάστηκε με ζήλο και ο ιδρυτής της λαογραφίας στη χώρα μας, εμπνευστής του όρου, Νικόλαος Πολίτης (1852-1921), και αν με τον δημοτικισμό ο Γιάννης Ψυχάρης και ο Αργύρης Εφταλιώτης περιέλαβαν και το Βυζάντιο στον κύκλο αυτόν της συνέχειας, είναι πλέον η γενιά των νεότερων αστών, η γενιά του μεσοπολέμου, που διατρέχει την κλίμακα από την απόρριψη και την αμφιθυμία ώς την κριτική αποδοχή της νεωτερικής προσαρμογής. Οι περιπτώσεις του Φώτη Κόντογλου και του Γιάννη Τσαρούχη είναι ενδεικτικές. Όταν ο Κόντογλου γύρισε από το Παρίσι, απέρριψε τον μοντερνισμό και επέστρεψε στο βυζαντινότροπο εικαστικό ιδίωμα, ενώ ο καλύτερος μαθητής του, ο Τσαρούχης, όταν έκανε το ίδιο ταξίδι, έγινε ο Matisse της Ελλάδας. Ίσως το ερώτημα ως προς την ανασφάλεια της τάξης, η οποία, μια γενιά μετά τον Ρομαντισμό του Ν. Πολίτη, αναζητά την άμυνά της σε παραστάσεις μιας εξιδανικευμένης υπαίθρου, για να αντιμετωπίσει την εισβολή και τη μίμηση «ξένων, εξελιγμένων ρυθμών, μη οικείων προς τας ψυχοπνευματικάς δυνάμεις του έθνους και άρα παρατρεπτικών και φθοροποιών», όπως έγραφε η Αγγελική Χατζημιχάλη το 1931, ακουμπά στην ανήσυχη πρόβλεψη ότι η αφομοίωση του δυτικού πολιτισμού θα κοστίσει την πολιτισμική διάλυση του ελληνικού.

Στην ίδια γενιά, η αντίπαλη θέση, αντιστρέφοντας τους σημασιολογικούς δείκτες, υποστηρίζει ότι είναι εφικτή η δημιουργική αφομοίωση του «οθνείου» και ενθαρρύνει την παραγωγή παραστάσεων που να εκφράζουν τη δική της εποχή. Θα προσθέταμε την παρατήρηση ότι, αν η άκριτη και άκαιρη αποδοχή του δυτικού προτύπου είναι "εξωτερικός" μιμητισμός, ίσως είναι"εσωτε-



Από την Περιοδική Έκθεση «Χάλκινα Διακοσμημένα Σινιά», 2006-2007



Χαλκοτεχνίτης, σκαλιστής, με το καλέμι και το σφυρί



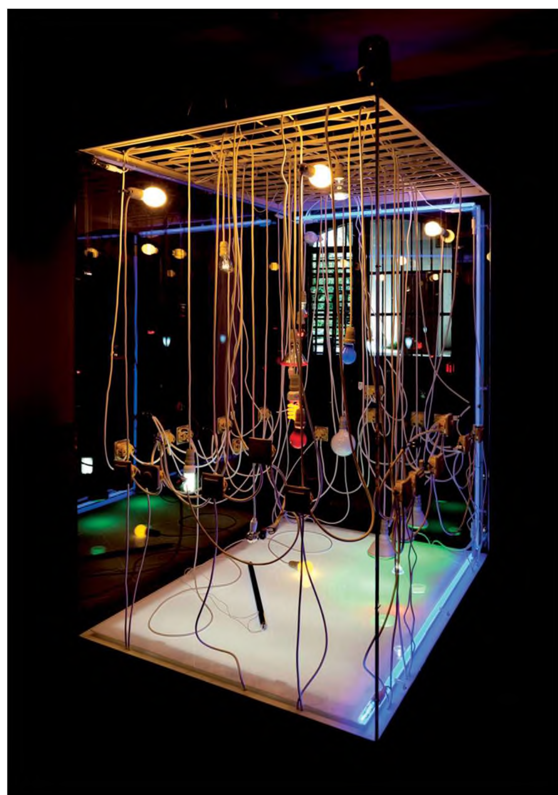
Από την Περιοδική Έκθεση της Land Art «Ιππέας – Αστερισμός του Ιππέα»



Από την περιοδική έκθεση, σε συνδιοργάνωση με το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού: «Μια ιστορία από φως, στο φως»



Κεντρικό κλιμακοστάσιο. Το κιγκλίδωμα σε ύφος art nouveau. Τα χρωματιστά βαμβακερά νήματα προαναγγέλλουν την έκθεση για την παραδοσιακή ενδυμασία. Στο πλατύσκαλο, το τελευταίο μεγάλο υαλογράφημα σε κατοικία της Θεσσαλονίκης



«On/Off», φωτιστική εγκατάσταση της ομάδας εικαστικού φωτισμού Beforelight, από την έκθεση «Μια ιστορία από φως, στο φως»

ρικός" ο μιμητισμός που αποδέχεται, αντιγράφει και υιοθετεί τρόπους και μορφές μιας αγροτικής συλλογικής ζωής, φθίνουσας πλέον με την αρχόμενη εκμηχάνιση της γεωργίας και ανοίκειας στο αστικό περιβάλλον. Καίρια είναι η επισήμανση, για παράδειγμα, του Παναγιώτη Μιχελή, ότι η αντιγραφή μορφών της λαϊκής αρχιτεκτονικής με σύγχρονα υλικά εισάγει τον διχασμό ύλης και μορφής. Ένας δημιουργός και στηρός στοχαστής, ο αρχιτέκτων Άρης Κωνσταντινίδης (1913-1993), που εκπροσωπεί τη βαθιά γνώση της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και την πλήρη άρνηση της αντιγραφής της, αυτόν τον διχασμό διαισθάνθηκε εγκαίρως.

40 χρόνια μουσείο και «Θεσσαλονίκη, Πόλις Εύξεινος-Πολύξενος»

Για τη συμπλήρωση των 40 χρόνων από την έναρξη λειτουργίας του, το Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. τιμά την κορυφαία ενδυματολόγο, μελετήτρια της παραδοσιακής ενδυμασίας και ιδρύτρια του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος και του Λαογραφικού Μουσείου Ναυπλίου, Ιωάννα Παπαντωνίου, συμπαραστάτη του Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. από τα πρώτα του βήματα.

Στις 18 Μαΐου, Διεθνή Ημέρα των Μουσείων, εγκαινιάζεται η περιοδική έκθεση ***«Θεσσαλονίκη, πόλις εύξεινος-πολύξενος»***, με την οποία το Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. συμμετέχει στο ιωβηλαίο της πόλης. Η έκθεση αναφέρεται στον ριζικό μετασχηματισμό και τη μετάβαση της Θεσσαλονίκης στη νεωτερικότητα κατά τον πρώτο αιώνα του ελεύθερου βίου της. Η μετάβαση αυτή δεν υπήρξε μια αβλαβής διέλευση στον 20ό αι., είχε διαβατήριο την αποξένωση και τη μοναξιά, όπως την απέδωσαν ο εικαστικός λόγος του Λουκά Βενετούλια και ο ομοιόθετος ποιητικός τής Ζωής Καρέλλη. Την ιδιότητα του ξένου την αποδίδει ένα έγγραφο όταν κάποιος φεύγει από τον τόπο του, αλλά όταν ο τόπος φεύγει από αυτόν, πάλι "ξένος" είναι· αποξενωμένος, άρα "ξένος" και ο κινούμενος με αμαξίδιο, "ξένος" ήδη στην πόλη του και ο νέος, πριν καταλήξει ξένος αλλού.

Τον ίδιο αυτόν αιώνα, η πόλη, ως αστική σκηνή, συνθέτει τις νέες συλλογικές παραστάσεις, στις οποίες συμμετείχαν και τα αντικείμενα της έκθεσης που βγήκαν από τις συλλογές μας.

Σε αυτή τη σκηνή, η Καρέλλη, αποδίδοντας την ανθρώπινη υπόσταση με άρθρο γένους θηλυκού στο ποίημα «Η Άνθρωπος», ανεβάζει τον μισό πληθυσμό της πόλης, τον οικείο "ξένο", τη γυναίκα. Εν μέσω δραματικών και τραγικών γεγονότων —δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, καταστροφική πυρκαγιά, ανασύνθεση του πληθυσμού της—, η πόλη ανοικοδομείται εφαρμόζοντας ένα πολεοδομικό σχέδιο αιχμής· ενισχύει τον οικουμενικό της χαρακτήρα με την ίδρυση του Πανεπιστημίου και της Διεθνούς Έκθεσης· απορροφά τους κραδασμούς από τον τετραπλασιασμό της. Η Θεσσαλονίκη έφτασε στους 800.000 κατοίκους το 2012, από τους 158.000 του 1912, γιατί έγινε φιλόξενη αστική γη και γιατί κράτησε ένα μέρος από την "αστική" υπόσχεση: να συντηρήσει τη συλλογική ζωή με πληρότητα και ομορφιά — όχι όλη την υπόσχεση...

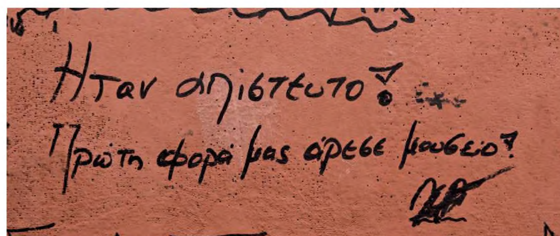
Κάθε έκθεση στο Λ.Ε.Μ.Μ.-Θ. είναι ένα βλέμμα στον πρόσφατο πολιτισμό, και στο βλέμμα αυτό διακρίνεται η πνευματική ένταση της εποχής του. ■



Από τη νέα περιοδική έκθεση: «Θεσσαλονίκη, πόλις εύξεινος - πολύξενος», με την οποία το Μουσείο συμμετέχει στους εορτασμούς για το ιωβηλαίο της πόλης. Διάρκεια έκθεσης: από 18 Μαΐου 2013 έως 1 Ιουνίου 2014



Από τη νέα περιοδική έκθεση: «Θεσσαλονίκη, πόλις εύξεινος - πολύξενος»



Από τη φιλοξενούμενη περιοδική έκθεση «Με αφορμή μια στάμνα», του Κέντρου Μελέτης Νεώτερης Κεραμεικής», 2008. Σχόλιο μαθητή

του **ΚΕΙΜΗ ΚΡΥΩΝΑ**
Δημιουργού της διαδικτυακής ομάδας «Άγνωστη Θεσσαλονίκη»

Βίλα Μορντώχ: Μια βίλα με πολλές ιστορίες

Μία από τις ελάχιστα σωζόμενες επαύλεις των αρχών του 20ού αι., απ' τις πολλές που κοσμούσαν άλλοτε την ανατολική Θεσσαλονίκη, είναι η βίλα Μορντώχ, γνωστή στους περισσότερους από τη σημερινή της χρήση ως κτιρίου που στεγάζει υπηρεσίες του Δήμου Θεσσαλονίκης. Το κτίριο χτίστηκε το 1905, αρχικά για τον Σεϊφουλάχ πασά, τότε υπασπιστή του σουλτάνου αλλά και νομάρχη Ιωαννίνων, σε σχέδια ενός από τους γνωστότερους αρχιτέκτονες της εποχής, του Έλληνα Ξενοφώντα Παιονίδη. Ο εν λόγω αρχιτέκτονας, μαζί με άλλους γνωστούς αρχιτέκτονες της εποχής, όπως οι Βιταλιάνο Ποζέλι, Πιέρο Αριγκόνι κ.ά., άφησαν έντονο το αποτύπωμά τους με μια σειρά κτιρίων, που κατασκευάσθηκαν είτε για δημόσια είτε ιδιωτική χρήση και κοσμούν έως σήμερα την πόλη.[1]

Στα έργα του Ξενοφώντα Παιονίδη, εκτός της βίλας Μορντώχ, συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, η Σχολή Τυφλών (οικία Πριστινά), το παλιό Ιταλικό Προξενείο (βίλα Σαλέμ), η Ιωαννίδειος Σχολή, η Κεντρική Αστική Σχολή κ.ά.· ο ίδιος ήταν και επιβλέπων μηχανικός στις εργασίες ανέγερσης του Παπάφειου Ορφανοτροφείου. Άλλωστε, ο Παιονίδης αναλάμβανε τη σχεδίαση και ανοικοδόμηση μιας σειράς κτιρίων-επαύλεων, ανεξαιρέτως για κατοίκους της πόλης, Έλληνες, Τούρκους, εβραίους, ντονμέδες κ.ά., σε μια εποχή όπου η τότε νεοονομασθείσα συνοικία Χαμιδιέ (γνωστή και ως συνοικία των Πύργων ή των Εξοχών) γνώριζε πρωτοφανή οικιστική ανάπτυξη.[2]

Η μεγάλη πυρκαγιά που έπληξε το κέντρο της πόλης το 1890 και μια σειρά οικιστικών παρεμβάσεων, με την ταυτόχρονη διάνοιξη λεωφόρου και τη σύνδεση της περιοχής με το κέντρο με ιππήλατο τράμ, διευκόλυνε την εγκατάσταση νέων κατοίκων στην περιοχή. Έτσι, στην περιοχή εγκαταστάθηκαν ανώτεροι αξιωματούχοι, βιομήχανοι, έμποροι κ.ά., και στην παλαιά, αραιοκατοικημένη περιοχή των Πύργων ή Εξοχών, ανοικοδομήθηκαν πολυτελείς επαύλεις κατά μήκος της Λεωφόρου των Εξοχών (Βασιλίσσης Όλγας), σε μια προσπάθεια των ιδιοκτητών τους να προβάλλουν την κοινωνική και οικονομική τους ευμάρεια.[3]

Όμως, ο αρχικός ιδιοκτήτης της βίλας, Σεϊφουλάχ πασάς, εγκατέλειψε τη Θεσσαλονίκη το 1912, και η σύζυγός του τελικά πούλησε την έπαυλη στους Ισαάκ Ιακώβ Σαλώμ και Μαρκ Ιακώβ Σαλώμ, τον Ιούνιο του 1923. Μετέπειτα η βίλα πωλήθηκε, το 1930, στον Σαμουήλ Μορντώχ, εξ ού και η σημερινή ονομασία ως βίλας Μορντωχ. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, η έπαυλη επιτάχθηκε από τις γερμανικές στρατιωτικές δυνάμεις, που τη χρησιμοποίησαν για σκοπούς διοικητικής μέριμνας, μέχρι την απελευθέρωση της πόλης, οπότε στέγασε για μικρό διάστημα γραφεία του Ε.Α.Μ. Το 1947 η βίλα επιτάχθηκε από την Ελληνική Βασιλική Αεροπορία, που τη παραχώρησε με τη σειρά της για να δημιουργηθεί η παιδόπολη «Αγία Ειρήνη», όπου στεγάστηκαν ορφανά του εμφυλίου πολέμου, και σε ανάμνηση της περιόδου αυτής της χρήσης υπάρχει σχετική στήλη στον αυλόγυρο της έπαυλης. Μετά, το κτίριο θα χρησιμοποιηθεί από το Γ΄

1. Μαντοπούλου Θάλεια (1977), Αρχοντικό Ι.Κ.Α. Αποτύπωση - γραφική αποκατάσταση - νέα χρήση. Διπλωματική εργασία, Αρχιτεκτονική Α.Π.Θ.
2. Μαντοπούλου Θάλεια (1977), Ο αρχιτέκτονας Ξενοφών Παιονίδης. Ερευνητικό θέμα στην έδρα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής Α.Π.Θ., σ. 9-10.
3. Μαντοπούλου Θάλεια (1977), *ό.π.*
4. Μαντοπούλου Θάλεια (1977), όπου σημ. 1 παραπάνω, σ. 17-18.
5. Μαντοπούλου Θάλεια, *ό.π.*, σ. 18.
6. Χαριτίδου-Μαυρουδή Εύη (1985-1986), ***Νεώτερα Μνημεία της Θεσσαλονίκης***, Υπουργείο Πολιτισμού / Υπουργείο Βορείου Ελλάδος / Θεσσαλονίκη 2.300, Θεσσαλονίκη, σ. 242-243.



Σώμα Στρατού, για να στεγαστούν οικογένειες αξιωματικών της Σχολής Πολέμου, ώσπου ένας δικαστικός αγώνας θα ξεκινήσει από τη χήρα του Σαμουήλ Μορντώχ, Νέλλη· η τελευταία θα καταφέρει να κερδίσει τη διαμάχη το 1952. Η ιδιοκτήτρια πούλησε το κτίριο στο Ίδρυμα Κοινωνικών Ασφαλίσεων έναντι ποσού 550.000 (νέων) δραχμών· παρ' όλα αυτά, μέχρι το 1955, στο κτίριο στεγάστηκαν παράνομα υπηρεσίες του ΝΑΤΟ.[4]

Κατόπιν, το ΙΚΑ θα χρησιμοποιήσει τους χώρους της έπαυλης για να στεγάσει ακτινολογικά εργαστήρια αλλά και πολυϊατρείο, ενώ στους σκοπούς του ήταν στο οικόπεδο να ανεγερθεί πολυκατοικία, οπότε δημιουργήθηκε θέμα διατήρησης ή όχι αυτής της όμορφης έπαυλης. Έτσι, θα ξεσπάσει διαμάχη ανάμεσα στον Δήμο Θεσσαλονίκης, στο Ι.Κ.Α. και στο τότε Υπουργείο Προεδρίας (σημερινό Πολιτισμού), ως προς το κατά το πόσο το κτίριο χαρακτηρίζεται ως διατηρητέο. Το Υπουργείο, με το έγγραφό του 26520/10-12-1970, θα το αποχαρακτηρίσει, με αποτέλεσμα δύο χρόνια αργότερα το Ι.Κ.Α. να ξεκινήσει τις εργασίες κατεδάφισης του κτιρίου, όμως με την επέμβαση των υπηρεσιών της Νομαρχίας Θεσσαλονίκης αυτές θα σταματήσουν την τελευταία στιγμή. Θα ακολουθήσει περίοδος όπου το κτίριο θα εγκαταλειφθεί και θα αποτελέσει έρμαιο διαφόρων επιδρομέων. Ώσπου, στις 12 Ιουνίου του 1976, κρίθηκε και επισήμως διατηρητέο,[5] και από τις αρχές της δεκαετίας του '80 στέγασε υπηρεσίες του Δήμου Θεσσαλονίκης αλλά και τη Δημοτική Πινακοθήκη, έως ότου αυτή μεταφέρθηκε σε καινούργιες εγκαταστάσεις.

Η βίλα Μορντώχ αποτελεί ένα από τα τελευταία διασωθέντα κτίρια εκλεκτικιστικής αρχιτεκτονικής στη Θεσσαλονίκη, καθώς ο συγκεκριμένος ρυθμός είχε υιοθετηθεί σε πάμπολλα κτίρια της εποχής. Είναι διώροφο κεραμοσκεπές κτίσμα με ημιυπόγειο, με τον χαρακτηριστικό πύργο σε μια από τις γωνίες του, και η είσοδος στο κτίριο γίνεται εφικτή από μεγάλους εξώστες μπροστά από τις εισόδους που υπάρχουν. Στα χαρακτηριστικά της βίλας συναντώνται επιδράσεις στοιχείων νεοκλασικών, αναγεννησιακών, μπαρόκ, τουρκομπαρόκ, art nouveaux. Στο εσωτερικό του, οι οροφές των δωματίων είναι διακοσμημένες με τοιχογραφίες, μία από τις οποίες αποκαλύπτει την ημερομηνία κατασκευής, με την υπογραφή του καλλιτέχνη: Νουρεντίν 1905.[6]

Εντέλει, η ύπαρξή της στη διασταύρωση των σημερινών οδών Βασιλίσσης Όλγας και 25ης Μαρτίου αποτελεί μια ζωντανή ανάμνηση της παλιάς Θεσσαλονίκης και των διαφορετικών ανθρώπινων ιστοριών που εκτυλίχθηκαν στον ένα και πλέον αιώνα ζωής της, αλλά και αντικείμενο περισυλλογής ως προς το πώς θα μπορούσαν να είχαν διασωθεί και άλλα κτίρια της κατά πολλούς ονειρικής Λεωφόρου των Εξοχών. ■

Πηγές:
- Μαντοπούλου Θάλεια(1977), Ο αρχιτέκτονας Ξενοφών Παιονίδης. Ερευνητικό θέμα στην έδρα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής Α.Π.Θ.,
- Μαντοπούλου Θάλεια(1977), Αρχοντικό Ι.Κ.Α. Αποτύπωση - γραφική αποκατάσταση - νέα χρήση. Διπλωματική εργασία, Αρχιτεκτονική Α.Π.Θ.
- Χαριτίδου-Μαυρουδή Εύη (1985-1986), ***Νεώτερα Μνημεία της Θεσσαλονίκης***, Υπουργείο Πολιτισμού / Υπουργείο Βορείου Ελλάδος / Θεσσαλονίκη 2.300, Θεσσαλονίκη

της **ΑΡΕΤΗΣ ΛΕΟΠΟΥΛΟΥ**
Ιστορικού τέχνης, επιμελήτριας ΚΣΤΘ-ΚΜΣΤ
και
της **ΑΛΙΚΗΣ ΤΣΙΡΛΙΑΓΚΟΥ**
Ιστορικού τέχνης, επιμελήτριας εκθέσεων

Εικονικές εκθέσεις

Το σκεπτικό-κλειδί είναι μία εικονική έκθεση — ή, για να ακριβολογούμε, εκθέσεις. Τέσσερις προτάσεις εκθέσεων σε έντυπη μορφή πρόκειται να παρουσιαστούν στο ***Θεσσαλονικέων Πόλις*** στη διάρκεια του 2013. Η λέξη-κλειδί είναι (μοιραία) η Θεσσαλονίκη.

Τέσσερις επιμελητές και ιστορικοί τέχνης θα προτείνουν —ο καθένας με τον τρόπο του— από μία εικαστική έκθεση, με έργα τέχνης-καλλιτέχνες-ιδέες-αναφορές γύρω από την πόλη.

Θα στήσουν στις σελίδες του περιοδικού μία "θεσσαλονικιώτικη" χαρτογράφηση, με ποικίλες αφορμές. Μέσα από την εικαστική γλώσσα επικοινωνίας, μέσα από εικόνες, συνειρμούς, σχέσεις κάθε είδους με την πόλη, θα συστήσουν εναλλακτικούς τρόπους θέασης της Θεσσαλονίκης και της πολιτιστικής-εικαστικής της φυσιογνωμίας.



Στο τεύχος αυτό παρουσιάζεται η δεύτερη πρόταση έκθεσης από την επιμελήτρια Αλίκη Τσιρλιάγκου: έχει τον τίτλο «Όταν το άυλο γεννά την ύλη. Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος» και αυτή τη φορά πρόκειται για μία έκθεση αφιερωμένη μεν σε έναν μόνον καλλιτέχνη, αλλά μέσα από διαφορετικές εκδοχές της εικαστικής —και όχι μόνο— δουλειάς του.

Το κείμενο της επιμελήτριας και οι εικόνες από τα έργα του καλλιτέχνη συστήνουν μία εκ νέου αφήγηση και αναμφίβολα πυροδοτούν σειρά ποικίλων σκέψεων στον αναγνώστη-θεατή για τη σύγχρονη πραγματικότητα και τη σχέση της τέχνης με τη ζωή.

Θεοδωρής Ζαφειρόπουλος: Όταν το άυλο γεννά την ύλη

Μία τριλογία που έλαβε χώρα σε δύο ηπείρους και σε διάρκεια τριών ετών καθιστά τον Θεοδωρή Ζαφειρόπουλο έναν καλλιτέχνη που με συνέπεια και συνέχεια υπηρετεί μέσα από τα έργα του τη ***συμμετοχική τέχνη.***

Πρόκειται για μία μορφή τέχνης που βασίζεται στη δημιουργία πολιτικά ευαισθητοποιημένων δράσεων. Στόχος των δράσεων αυτών είναι η αναστήλωση των κοινωνικών δεσμών μέσα από τον συμμετοχικό τους χαρακτήρα.

Και αν στις μέρες μας αυτού του είδους η τέχνη θεωρείται εξαιρετικά επίκαιρη, τούτο σχετίζεται με το γεγονός ότι σε, περιόδους έντονης πολιτικής αναταραχής, το ερώτημα σχετικά με τον ρόλο του καλλιτέχνη και τη λειτουργία ενός έργου τέχνης αναδύεται στην επιφάνεια. Έτσι, οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις, ως αποτέλεσμα των ταραγμένων σύγχρονων εποχών, οδήγησαν στην άνοδο της «συμμετοχικής τέχνης», ή «κοινωνικά απασχολούμενης τέχνης» ή «κοινωνικής πρακτικής», όπως αποκαλείται στην Αμερική.

Οι δράσεις στον χώρο της τέχνης δεν είναι κάτι νέο,[1] αν και στο παρελθόν υπήρξαν μάλλον στο περιθώριο της ιστορίας της τέχνης. Όσο για τον έντονο κοινωνικό τους χαρακτήρα, αυτός έχει να κάνει με τη σύγχρονη εμπειρία ζωής. Σύμφωνα με τον Guy Debord:[2] ***Όλα όσα μπορούσε κάποτε κανείς να ζήσει απευθείας έχουν μετατραπεί σήμερα σε απλή αναπαράσταση. Η παρακμή τού είναι μετατράπηκε στην παρακμή τού έχειν και τού έχειν στην παρακμή τού φαίνεσθαι.*** Η κοινωνική εμπειρία βιώνεται πλέον μέσα από ατελείωτες εικόνες και όχι από την πραγματική εμπειρία.

Η σύγχρονη κοινωνία επομένως αποξενώνει τους κοινωνικούς δεσμούς, αλλά η τέχνη προτίθεται να τους αναθερμάνει. Στην περίπτωση των δράσεων του Θεοδωρή Ζαφειρόπουλου, η "αναθέρμανση" επιτυγχάνεται μέσα από μία αποστολή οικολογικού χαρακτήρα. Ένα δέντρο είναι η αφορμή για να βρεθούν άνθρωποι και να δουλέψουν ως ομάδα με τον δημιουργό.

Το πρώτο έργο αυτής της τριλογίας υλοποιήθηκε το 2009 στις ΗΠΑ και σκοπός ήταν η μεταφορά μίας πεσμένης σημύδας από το δάσος. Το δεύτερο έργο υλοποιήθηκε στη Μεσσηνιακή Μάνη, το 2010, και είχε ως αποστολή την κοπή ενός άρρωστου κυπαρισσιού, ώστε να προστατευθεί η υπόλοιπη χλωρίδα της περιοχής. Το τρίτο έργο έλαβε χώρα το 2011 στο Σικάγο, με στόχο την κοπή ενός δέντρου, προκειμένου να απελευθερωθεί επαρκής χώρος για να αναπτυχθούν τα υπόλοιπα δέντρα.

Ίδιος πρωταγωνιστής, διαφορετικοί συμμετέχοντες, διαφορετική αιτία, διαφορετική τοποθεσία, αντίστοιχος τρόπος, παραπλήσιο σενάριο. Μιλώντας για σενάριο, αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αναφέρεται στη ***σκηνοθετημένη αστοχία*** (αστοχία ως έλλειψη στόχου).

Επίσης, χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο δημιουργός θέτει το πλαίσιο και οι συμμετέχοντες από παθητικοί θεατές γίνονται και αυτοί συμ-παραγωγοί του έργου,[3] υπό τις κατευθύνσεις του καλλιτέχνη και σε ένα δοθέν σενάριο οικολογικού χαρακτήρα.

1. Αν θυμηθούμε τους Dada (αρχές 20ού αι.) και τους Situationists International (μέσα 20ού αι.).
2. Debord G., ***The Society of the Spectacle*** (1967), εκδ. Zone Books (Νέα Υόρκη: 1994).
3. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης δεν έχει τον απόλυτο δημιουργικό έλεγχο (καθώς στη δημιουργία του έργου συμμετέχουν και άλλοι συμπαραγωγοί). Έτσι, αποδεσμεύεται η ερμηνεία του έργου μέσα από το φίλτρο της προσωπικότητας του δημιουργού. Barthes R., ***The Death of the Author*** (1967).

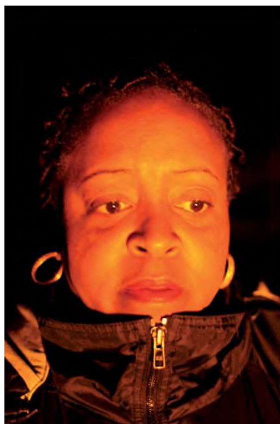


Στην τριλογία αυτή του Ζαφειρόπουλου, η κάθε μία από τις δράσεις αποτελεί ένα άυλο έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης, προχωρώντας ένα βήμα παρακάτω, παίρνει μέσα από αυτά τα άυλα έργα τέχνης την πρώτη ύλη για να δημιουργήσει υποπροϊόντα έργων — νέα υλικά έργα, δηλαδή. Σε αυτήν την έκθεση παρουσιάζονται τα δευτερογενή έργα. Έτσι, μας δίνεται η δυνατότητα να γνωρίσουμε καλύτερα τη συμμετοχική τέχνη του Θεοδωρή Ζαφειρόπουλου, καθώς μετουσιώνουν τα βασικά χαρακτηριστικά της προσέγγισης του δημιουργού: ***συμμετοχή, οικολογία*** και ***διεπιστημονικότητα.*** Ακόμη, μας παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους ένα άυλο έργο τέχνης αποτελεί την αφορμή και τη διαδικασία για να γεννηθούν άλλα αυτόνομα έργα τέχνης.

"Fall in love with a log" (2009)

Το 2009 η τριλογία ξεκίνησε με το έργο "Fall in love with a log" στο Skowhegan των Η.Π.Α. Εκεί ο δημιουργός μαζί με τους συν-παραγωγούς του έργου κλήθηκαν να μεταφέρουν μία πεσμένη σημύδα από το δάσος. Από τη θεωρία στην υλοποίηση, πολλές νέες αποφάσεις έπρεπε να παρθούν και προκλήσεις να απαντηθούν από την ομάδα συλλογικά, όπως για παράδειγμα ο ενδεδειγμένος τρόπος μεταφοράς του κορμού. Τι συμβαίνει προκειμένου να υλοποιηθεί η πλοκή κάθε φορά, ποιες είναι οι δυναμικές, ποιοι είναι οι ρόλοι, τι συμβαίνει σε αυτήν την αποστολή;

Η κοινωνική διάσταση αναδεικνύεται σε κάθε ευκαιρία στο έργο του Ζαφειρόπουλου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η επιλογή του δημιουργού να τερματίσει τη δράση αυτή με μια εορταστική νυχτερινή πυρά στην οποία καίγεται ο εν λόγω κορμός. Αυτή η φωτιά, γύρω από την οποία κάθονται όλοι οι συμμετέχοντες, μας θυμίζει την εορταστική πυρά που συχνά ανάβεται στο τέλος μιας κατασκηνωτικής περιόδου. Οι συμμετέχοντες-κοινωνοί της ίδιας εμπειρίας ζε-

σταίνονται από τη φωτιά που οι ίδιοι, με τις δράσεις τους, κατάφεραν να ανάψουν — ξεκάθαρη αναφορά στα πρωτόγονα κοινωνικά μας ένστικτα.

Υπάρχει ένα ακόμη ιδιαίτερο στοιχείο στο έργο του Θεοδωρή Ζαφειρόπουλου: Το στοιχείο της διεπιστημονικότητας, όπως αυτό προκύπτει από τον διάλογο της αρχέγονης εμπειρίας της φωτιάς και της υψηλής τεχνολογίας. Η ***εορταστική πυρά*** σχεδιάστηκε ώστε ***να έχει τη μέγιστη δυνατή αποδοτικότητα και με στόχο την ταχεία καύση του υλικού σε θερμοκρασία σχεδόν 2.500 βαθμών Κελσίου. Το πείραμα πέτυχε χάρη στη χρήση μίας τεχνικής που ο καλλιτέχνης δανείστηκε από την αρχή λειτουργίας του κινητήρα jet.***[4]



Kardamili project (2010)

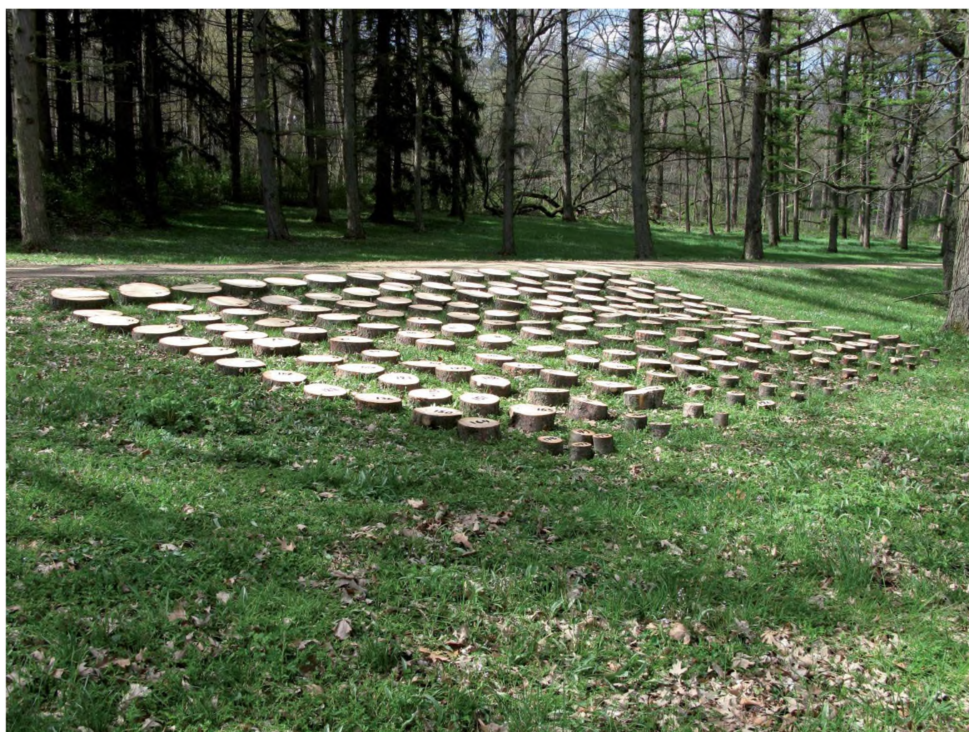
Το δεύτερο έργο υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του Kardamili project στη Μάνη, το 2010. Εκεί η ομάδα εργασίας κλήθηκε να κόψει ένα δέντρο που ήταν φορέας μεταδοτικής ασθένειας, προκειμένου να προστατευθεί η υπόλοιπη χλωρίδα της περιοχής.

Εδώ το υποπροϊόν που προέκυψε ήταν μία εγκατάσταση-γλυπτό. Σε μία συμβολική πράξη, ο κορμός του δέντρου, κομμένος σε τμήματα, παρουσιάστηκε στη Μάνη με μορφή επιθετικού ζώου. Μπορεί το έργο να υλοποιήθηκε με εφαλτήριο ένα οικολογικό πρόσχημα, αλλά οι αυτόνομες αναγνώσεις του το ξεπερνούν.

"How far have we gone" (2011)

Το τρίτο έργο, με τίτλο "How far have we gone", έλαβε χώρα το 2011 στο Σικάγο, στο πάρκο Morton Arboretum. Η δράση αναφερόταν στην κοπή ενός δέντρου (νορβηγική ελάτη) στο δάσος, προκειμένου να απελευθερωθεί επαρκής χώρος ώστε να αναπτυχθούν τα υπόλοιπα δέντρα. Μετά την κοπή και τη μεταφορά του κορμού από την ομάδα, η τεχνολογική προσέγγιση αναδεικνύεται και πάλι, καθώς ο Ζαφειρόπουλος, με μία διαδικασία που θυμίζει εργαστηριακά πειράματα, παίρνει τα αποτυπώματα των τμημάτων του κορμού ως πειστήρια ύπαρξης, διάρκειας και δράσης. Το καθένα από τα άυλα έργα του Ζαφειρόπουλου αποκαλύπτει μια ολόκληρη αφήγηση δημιουργίας. Μιλούν από τη μία για οικολογία και από την άλλη για δράση, συμμετοχή, αλληλεγγύη.

4. Μπαχτσετζής Σ., Κατάλογος έκθεσης ***Intake***, Θεοδωρής Ζαφειρόπουλος, Ελληνο-Αμερικανική Ένωση, επιμ.: Σωτήρης Μπαχτσετζής, σελ. 77, 2011.



Ποια είναι η δύναμη της αναπαράστασης όμως των οικολογικών δράσεων, όταν παντού σε όλον τον κόσμο συμβαίνουν τέτοιες από οργανώσεις; Κανείς θα περίμενε ότι η δύναμή τους είναι πολύ μικρότερη του πραγματικού γεγονότος, αλλά η Claire Bishop[5] θα μας μιλήσει για τη δύναμη της κριτικής προσέγγισης από απόσταση.

Την ίδια απόσταση απολαμβάνουν και οι θεατές των υποπρϊόντων των δράσεων αυτών. Ο Guy Debord θεωρεί πως η καταγραφή των δράσεων είναι προδοσία του αυθεντικού γεγονότος.[6] Σύμφωνα με τον Debord, η ενεργός δράση αντιτίθεται στην παθητική κατανάλωση. Και αν η ενεργός δράση είναι τα συμμετοχικά έργα, η παθητική κατανάλωση αναφέρεται στην καταγραφή αυτών των συμμετοχικών έργων. Καθόλου παθητική κατανάλωση ωστόσο, καθώς από αυτές τις καταγραφές προκύπτουν υποπροϊόντα τέχνης. Μέσα από αυτά, οι θεατές έχουν την απαραίτητη απόσταση από το άυλο έργο αυτό καθεαυτό, για να το προσεγγίσουν με κριτική διάθεση.

Άλλωστε, αυτό είναι που διαφοροποιεί τον Ζαφειρόπουλο από έναν κοινωνικό λειτουργό. Και αυτό είναι που διαφοροποιεί την "κοινωνική τέχνη" από τον κοινωνικό ακτιβισμό. Ότι η κοινωνική τέ-

5. Bishop C., Ομιλία για το Creative Time's *Living as Form*, Cooper Union, Νέα Υόρκη, Μάιος 2011.
6. Debord G., *The Society of the Spectacle* (1967), εκδ. Zone Books (Νέα Υόρκη: 1994).





χνη δημιουργεί ένταση μεταξύ κοινωνίας και τέχνης, προκειμένου να δημιουργήσει και την απαραίτητη απόσταση από το πρόβλημα.[7]

Το ενδιαφέρον λοιπόν είναι ότι η τακτική της δημιουργίας ενός συμμετοχικού έργου και της παράλληλης δημιουργίας νέων έργων με συμπαραγωγούς τους συμμετέχοντες δίνει τη δυνατότητα στον Ζαφειρόπουλο να επικοινωνήσει με πολλά κοινά: τόσο με τους συμμετέχοντες όσο και με τους θεατές των υποπροϊόντων τέχνης που προκύπτουν από τη διαδικασία των δράσεων.

Το δεύτερο επίπεδο στο οποίο λειτουργούν τα έργα έχει να κάνει με την αυτόνομη υπόστασή τους. Το άυλο έργο γεννά υλικά έργα που μπορούν να έχουν και μία δική τους υπόσταση· παύουν να αποτελούν αποδείξεις και τεκμήρια μιας συμμετοχικής δράσης. Η σχέση τους με τη δράση αφορά το γεγονός ότι αυτή αποτελεί την απαραίτητη διαδικασία για να παραχθούν.

Επιπλέον, η νοηματοδότησή των νέων έργων δεν προκύπτει από αυτή τη διαδικασία, η οποία αφορά μονάχα τον δημιουργό πλέον. Τα έργα αποκόπτονται από την προέλευσή τους και αναπτύσσουν έναν ανεξάρτητο διάλογο με τον θεατή. Και αυτή είναι και η δύναμή τους. ■



7. Bishop, C., "The Social Turn: Collaboration and its Discontents". *Right About Now: Art and Theory Since the 1990s*, επιμ.: Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, 58-68. Άμστερνταμ: Valiz, 2007.

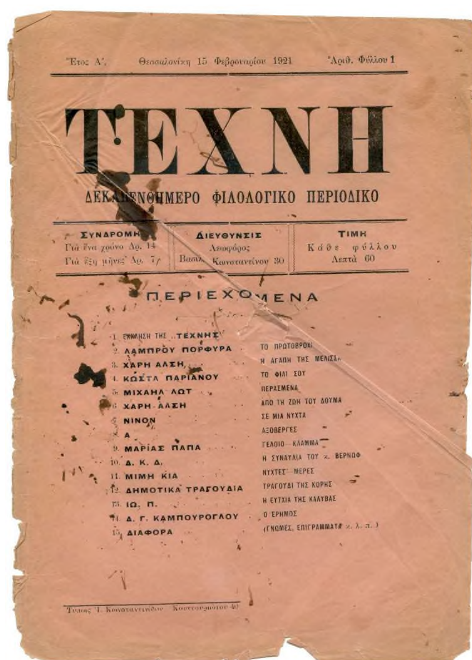
Βιβλιογραφία

1. Bishop, C., "The Social Turn: Collaboration and its Discontents". ***Right About Now: Art and Theory Since the 1990s***, επιμ.: Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, 58-68. Άμστερνταμ: Valiz, 2007.
2. Bishop, Cl. "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorshop", Λονδίνο: Verso, 2012.
3. Bishop C., Ομιλία για το Creative Time's ***Living as Form***, Cooper Union, Νέα Υόρκη, Μάιος 2011.
4. Debord G., The society of the spectacle 1967, εκδ. Zone Books (Νέα Υόρκη: 1994)
5. Barthes R., ***The death of the author*** (1967).
6. Μπαχτσετζής Σ., Κατάλογος έκθεσης ***Intake***, Θεοδωρής Ζαφειρόπουλος, Ελληνο-Αμερικανική Ένωση, επιμ.: Σωτήρης Μπαχτσετζής, σελ. 77, 2011.
7. Ranciere J., ***The Emancipated Spectator***, Λονδίνο: Verso, 2009.

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Η συμβολή των λογοτεχνικών περιοδικών της Θεσσαλονίκης στην πνευματική ζωή της πόλης

1. Οι πρώτες αξιόλογες λογοτεχνικές περιοδικές εκδόσεις μετά το 1912



Έτος Α'. Θεσσαλονίκη 15 Φεβρουαρίου 1921 Αριθ. Φύλλου 1

ΤΕΧΝΗ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΥΝΔΡΟΜΗ	ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ	ΤΙΜΗ
Γιά ένα χρόνο Δρ. 14	Λεωφόρος	Κάθε φύλλου
Γιά έξη μήνες Δρ. 7	Βασιλ. Κωνσταντίνου 30	Λεπτά 60

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΚΚΛΗΣΗ ΤΗΣ ..ΤΕΧΝΗΣ"
2. ΛΑΜΠΡΟΥ ΠΟΡΦΥΡΑ — ΤΟ ΠΡΩΤΟΒΡΟΧΙ
3. ΧΑΡΗ ΑΛΣΗ — Η ΑΓΑΠΗ ΤΗΣ ΜΕΛΙΣΣΑ
4. ΚΩΣΤΑ ΠΑΡΙΑΝΟΥ — ΤΟ ΦΙΛΙ ΣΟΥ
5. ΜΙΧΑΗΛ ΛΩΤ — ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ
6. ΧΑΡΗ ΑΛΣΗ — ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΔΟΥΜΑ
7. ΝΙΝΟΝ — ΣΕ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ
8. Α — ΑΞΟΒΕΡΓΕΣ
9. ΜΑΡΙΑΣ ΠΑΠΑ — ΓΕΛΟΙΟ—ΚΛΑΜΜΑ
10. Δ. Κ. Δ. — Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΟΥ κ. ΒΕΡΝΩΦ
11. ΜΙΜΗ ΚΙΑ — ΝΥΧΤΕΣ—ΜΕΡΕΣ
12. ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ — ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΟΡΗΣ
13. ΙΩ. Π. — Η ΕΥΤΧΙΑ ΤΗΣ ΚΑΛΥΒΑΣ
14. Δ. Γ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ — Ο ΕΡΗΜΟΣ
15. ΔΙΑΦΟΡΑ — (ΓΝΩΜΕΣ, ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ κ. λ. π.)

Το εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Τέχνη* (1921-1922). Πηγή: Αρχείο Ντίνου Χριστιανόπουλου

Έρημη χώρα έχει χαρακτηρίσει, ο Γ. Θ. Βαφόπουλος, στις ***Σελίδες αυτοβιογραφίας του***, την πνευματική και καλλιτεχνική Θεσσαλονίκη στα πρώτα χρόνια μετά την ενσωμάτωσή της στο ελληνικό κράτος. Ο χαρακτηρισμός δεν φαίνεται άστοχος, καθώς η ελληνική κοινότητα ήταν τότε μικρή και αγωνιζόταν να επιβιώσει ανάμεσα στους πολυάριθμους Οθωμανούς και Εβραίους· από την άλλη μεριά, δεν υπήρχαν πολλά περιθώρια για πνευματική ζωή στη μεταπρατική, εμπορική κοινωνία της εποχής. Στις δεδομένες συνθήκες, κάθε πνευματική δραστηριότητα (εκδόσεις βιβλίων, θεατρικές παραστάσεις, πατριωτικές γιορτές, συναυλίες κτλ.) ήταν σχεδόν ηρωική πράξη και οφειλόταν στον δυναμισμό του ελληνικού στοιχείου της πόλης.

Ωστόσο, κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι. και την πρώτη του 20ού, κυρίως μετά τις ελευθερίες που παραχώρησε η οθωμανική διοίκηση στις διάφορες εθνότητες της πόλης, αρχίζουν να εμφανίζονται, ολοένα και πιο έντονα, τα σημάδια μιας αναζωογόνησης της πολιτιστικής ζωής στην —οθωμανοκρατούμενη ακόμη— Θεσσαλονίκη. Παρουσιάζονται νέοι λογοτέχνες (ποιητές και στιχουργοί, κυρίως), ανάμεσά τους μερικοί (ο Αιμίλιος Ριάδης, λόγου χάρη) αξιόλογοι για τα μέτρα της εποχής· επίσης, υπό το νεο καθεστώς της σχετικής ελευθερίας, τριπλασιάζονται τα ελληνικά τυπογραφεία και αυξάνονται τα ελληνικά βιβλιοπωλεία της πόλης.

Καθρέφτη της πνευματικής ζωής και κίνησης στην πόλη αποτελούν ήδη από τότε τα περιοδικά (ποικίλης ύλης ακόμη και όχι καθαρόαιμα λογοτεχνικά) και οι στήλες των ελληνικών εφημερίδων που δημοσιεύουν στιχουργήματα, ποιήματα και, κατά πλειονότητα, μεταφρασμένα από ευρωπαϊκές γλώσσες μυθιστορήματα.

Η απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης φαινομενικά δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για την έκδοση φιλολογικών πρωτίστως ημερολογίων (στο πρότυπο του ***Εθνικού Ημερολογίου*** του Σκόκου) ή περιοδικών ποικίλης ύλης, που περιελάμβαναν στην ύλη τους και λογοτεχνικά κείμενα· στην πραγματικότητα, αντί να παρατηρηθεί άνθηση της πνευματικής ζωής, σημειώνεται υποχώρηση, αφού η μέχρι τότε κοσμοπολίτισσα και πολυεθνοτική πόλη μετατρέπεται σε μία ακόμη ελληνική επαρχία.

Θα χρειαστεί να περάσει μία σχεδόν δεκαετία μέχρις ότου σχηματιστούν οι πρώτες ομάδες ανήσυχων νέων λογοτεχνών, που θα σπεύσουν να εκδώσουν τα πρώτα λογοτεχνικά περιοδικά, τα οποία με τη σειρά τους θα αποτελέσουν φυτώρια νέων ταλέντων στον χώρο της λογοτεχνίας και των γραμμάτων ευρύτερα.

Έτσι, στις 15 Φεβρουαρίου 1921 κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του (φιλολογικού) περιοδικού *Τέχνη*, που θα εκδώσει συνολικά έξι τεύχη ανά 15 ημέρες, μέχρι την 1η Μαΐου 1921. Είναι το νεανικό εκδοτικό διάβημα μιας μικρής συντροφιάς, με πρωτεργάτες —παρόλο που τα ονόματά τους δεν αναγράφονται πουθενά— τον Μανώλη Μάνο και τον Βασίλη Χατζηανδρέου, στο στυλ της ***Διάπλασης των Παίδων***, κάτι που αποτυπώνεται και στην πληθώρα «των αφελών και γλυκερών ψευδωνύμων». Τα περιεχόμενα των έξι αυτών τευχών απέχουν από το "εθνικοπατριωτικό" κλίμα των μέχρι τότε περιοδικών και είναι, στην πλειονότητά τους, αναδημοσιεύσεις κειμένων συγγραφέων του "κέντρου" (Λ. Πορφύρα, Λ. Μαβίλη, Π. Νιρβάνα, Δ. Γ. Καμπούρογλου), κείμενα αρχαίων (Λόγγου, Αρχίλοχου) αλλά και ξένων συγγραφέων (Βερλαίν, Λοτί), δημοτικά τραγούδια, καθώς και πεζά και ποιήματα των δύο εκδοτών του περιοδικού, υπό ποικίλα ψευδώνυμα, για να καλυφθεί η ένδεια σε συνεργάτες.

Χαρακτηριστικό του κλίματος της εποχής είναι ένα μικρό απόσπασμα από το εισαγωγικό σημείωμα του πρώτου τεύχους της *Τέχνης*: ***Η αρχή είναι το ήμισυ του παντός. Αλλά για μας η αρχή ήταν το παν· γιατί έπρεπε να δημιουργήσωμε μια κίνηση εκεί που ώς τώρα δεν υπήρχε παρά τέλμα.*** [...] ***Το πρώτο ανυπέρβλητο εμπόδιο, που αγωνισθήκαμε πολύ για να υπερπηδήσωμε, ήταν η συγκέντρωση της ύλης. Δεν βρήκαμε πρόθυμη τη σχετική συνδρομή των ολίγων διανοουμένων μας. Αλλά κι η οικονομική υποστήριξη δεν μας δόθηκε με περισσότερη προθυμία.***

Το ίδιο αυτό ιδρυτικό κείμενο φανερώνει τη φιλοδοξία του ιδεαλιστικού εκδοτικού διδύμου Μάνου και Χατζηανδρέου να δημιουργήσουν ένα έντυπο γενικής παιδείας, που θα μπορούσε να συμβάλει στην πνευματική καλλιέργεια της νεολαίας. Ο υψηλός αυτός στόχος δεν επιτεύχθηκε βέβαια, ωστόσο οι ιστορικοί της λογοτεχνίας της Θεσσαλονίκης αναγνωρίζουν πως η *Τέχνη*, αν μη τι άλλο, αφενός εγκαινίασε το κεφάλαιο των αξιόλογων λογοτεχνικών περιοδικών της Θεσσαλονίκης, αφετέρου συσπείρωσε γύρω της μερικούς εν εγρηγόρσει νέους συγγραφείς, που έναν χρόνο μετά το κλείσιμο της *Τέχνης* θα εκδώσουν το άλλο αξιόλογο περιοδικό της εποχής, τα ***Μακεδονικά Γράμματα***.

Κάτι τελευταίο που πρέπει να πιστωθεί στους εκδότες της *Τέχνης* είναι ότι, σε μια εποχή που μαινόταν το γλωσσικό ζήτημα, πήραν θέση υπέρ μιας δημοτικής καθαρής αλλά χωρίς υπερβολές και ακρότητες, δημοσίευσαν όμως και μερικές συνεργασίες στην καθαρεύουσα, γεγονός που ενόχλησε τους ψυχαρικούς και ενδεχομένως προκάλεσε σοβαρές τριβές μεταξύ των συνεργατών του περιοδικού και ίσως οδήγησε στη γρήγορη διακοπή της έκδοσής του.

Ο Μανώλης Μάνος (Θεσσαλονίκη, 1895-1953), ήταν γιος του βιβλιοπώλη Βασιλείου Μάνου και ανεψιός του δημάρχου Νικολάου Μάνου. Σπούδασε νομικά στην Αθήνα και εργάστηκε διά βίου στη γενέτειρά του ως δικηγόρος. Τον ενδιέφερε πολύ η μουσική και ασχολήθηκε συστηματικά με τη δημιουργία μαθητικών, φοιτητικών και εργατικών χορωδιών, στο πλαίσιο των κατηχητικών σχολείων. Στην *Τέχνη* δημοσίευσε «μέτρια» (κατά τον Χριστιανόπουλο) στιχουργήματα και μεταφράσεις, ενδεχομένως και άλλα κείμενα με διάφορα ψευδώνυμα.

Ο Βασίλης Χατζηανδρέου (Μοσχονήσι Μικράς Ασίας, 1900 - Θεσσαλονίκη, 1961) ήρθε στην πόλη το 1914, με τον πρώτο διωγμό Ελλήνων από τη Μικρά Ασία, και σπούδασε στη Φιλοσοφική Αθηνών. Εργάστηκε ως εκπαιδευτικός της Μέσης και έμεινε ονομαστός ως διευθυντής του Γ' Γυμνασίου Αρρένων (1932-1959). Λίγα χρόνια μετά το κλείσιμο της *Τέχνης* εγκατέλειψε τα φιλολογικά του ενδιαφέροντα και έγινε δραστήριο μέλος της χριστιανικής κίνησης στη Θεσσαλονίκη, εξαφανίζοντας μάλιστα κάθε ίχνος της προηγούμενης λογοτεχνικής του δραστηριότητας.

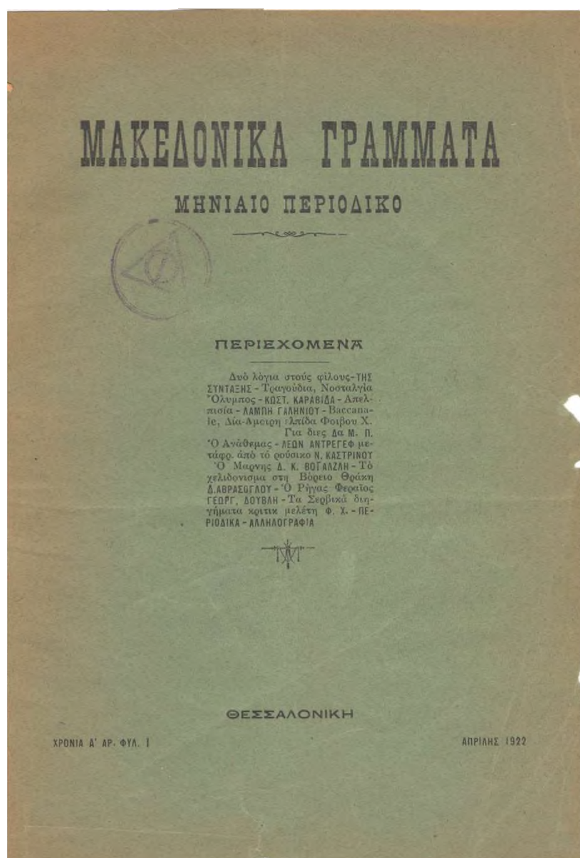

Μανώλης Μάνος


Βασίλης Χατζηανδρέου


Ράδος Χατζηνάσης


Γ. Θ. Βαφόπουλος


Κώστας Κόκκινος



Το εξώφυλλο του πρώτου τεύχους των *Μακεδονικών Γραμμάτων* (1922-1924), Απρίλιος 1922. Πηγή: Βιβλιοθήκη Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Το μηνιαίο λογοτεχνικό περιοδικό ***Μακεδονικά Γράμματα*** πρωτοκυκλοφόρησε τον Απρίλιο του **1922** και, μέχρι τον Απρίλιο του **1924** που έκλεισε, εξέδωσε **21** τεύχη. Η υπεράσπιση της δημοτικής γλώσσας (στα χνάρια του ψυχαρικού ***Νουμά***) δηλώνεται στο προγραμματικό άρθρο του περιοδικού ως βασική του επιδίωξη. Μάλιστα, τον επόμενο κιόλας χρόνο, ο (μέχρι το **1923**) διευθυντής του περιοδικού, Ράδος Χατζηνάσης, ασπάζεται την ατονική γραφή ενώ άλλοι συνεργάτες προσχωρούν στο μονοτονικό. Άλλους στόχους του περιοδικού αποτελούν: η δημιουργία φιλολογικού περιβάλλοντος (συγκροτείται λογοτεχνική συντροφιά, ενθαρρύνονται νέα ταλέντα), η ίδρυση βιβλιοθήκης (θα τον υλοποιήσει αργότερα ένας από τους νεαρούς συνεργάτες του περιοδικού, ο Γ. Θ. Βαφόπουλος) και η γνωριμία με τη λαογραφία της Μακεδονίας και της Θράκης (δημοσιεύονται δημοτικά τραγούδια).

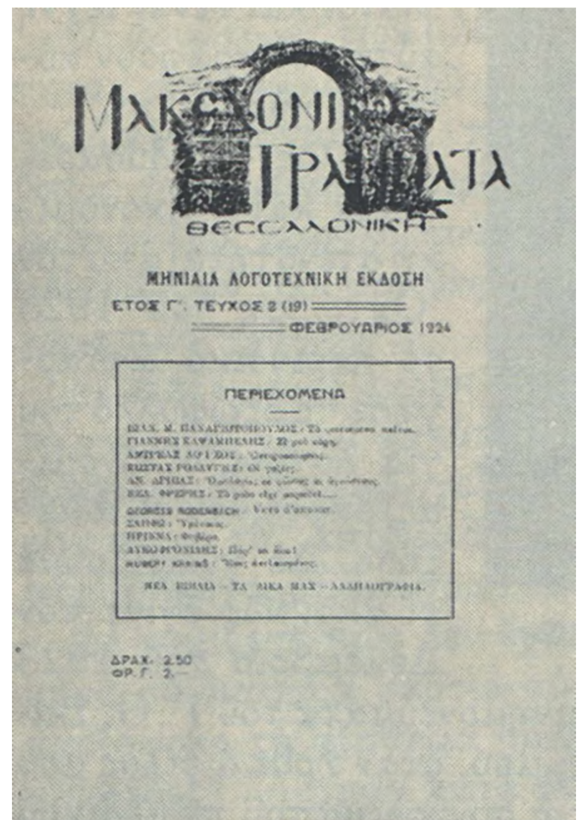
Ο Χριστιανόπουλος, που πρώτος και με επιμονή ερεύνησε και μελέτησε διεξοδικά το φαινόμενο των λογοτεχνικών περιοδικών της Θεσσαλονίκης, με αλληλεπάλληλες δημοσιεύσεις, έχει παρατηρήσει: ***Το περιοδικό δε διαφέρει και πολύ από την*** Τέχνη ***(και φυσικά και τον*** Νουμά, ***θυμίζοντας μάλιστα και τη*** Διάπλασι των παίδων***), τόσο ως προς τη διάταξη της ύλης όσο και με τη σωρεία των ψευδωνύμων, που φαίνεται πως ήταν της μόδας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου.*** [...] [Ο Χατζηνάσης] ***κράτησε το περιοδικό ενάμιση χρόνο —επάνω στη δύσκολη περίοδο της μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής— με πολλές δυσκολίες και στερήσεις, και συγκέντρωσε γύρω του τους πιο πολλούς νέους της γενιάς του, που τους ενθάρρυνε και τους παρότρυνε να ασχολούνται με το γράψιμο. Από τους συνεργάτες του ξεχωρίζουν κυρίως ο Κ. Δ. Καραβίδας, ο Δ. Κ. Βογαζλής, ο Θανάσης Τζήμπτρας, ο Κώστας Ροδαύγης, οι Νίκος και Κώστας Καστρινός, που αντιπροσωπεύουν λίγο-πολύ την αναιμική κι ανερμάτιστη γενιά του 1920 στη Θεσσαλονίκη.***

Τον Δεκέμβριο του **1923**, ο Χατζηνάσης, κουρασμένος από τις αντιδράσεις που προκαλούσε ο γλωσσικός προσανατολισμός των ***Μακεδονικών Γραμμάτων*** και από τις ανυπέρβλητες οικονομικές δυσκολίες, αποφασίζει να διακόψει την έκδοση του περιοδικού. Αναλαμβάνουν τότε να συνεχίσουν την έκδοσή του δύο από τους νεότερους συνεργάτες του, ο Βαφόπουλος και ο Κώστας Ροδαύγης (= Κώστας Κόκκινος), που ανανεώνουν την εμφά-

νιση και το περιεχόμενο του περιοδικού και κατορθώνουν να βγάλουν άλλα τέσσερα τεύχη. Πεισματάρης και με σαφείς στόχους, ο Βαφόπουλος ήθελε να βγάζει ένα περιοδικό εφάμιλλο των αθηναϊκών. Εξοστρακίζονται οι επαρχιώτες λόγιοι με τον ανεξάντλητο μπαχτσέ των ψευδωνύμων και προστίθενται πολλοί συνεργάτες από την Αθήνα, που προσδίδουν στο περιοδικό πρωτοποριακά χαρακτηριστικά. Ο Βαφόπουλος, έχοντας τη βοήθεια του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, που διέθετε τα κατάλοιπα του πρωτοποριακού αθηναϊκού περιοδικού ***Μούσα***, δίνει στα ***Μακεδονικά Γράμματα*** κυριολεκτικά νέα πνοή, δημοσιεύοντας στο πρώτο κιόλας τεύχος της νέας περιόδου (Απρίλιος 1924) δύο ποιήματα του Καβάφη (για πρώτη φορά σε έντυπο της Θεσσαλονίκης), συνοδεύοντάς τα μάλιστα με μελέτη του Βαφόπουλου για τον Καβάφη, αρκετά ισορροπημένη, αν ληφθεί υπόψη ότι γράφτηκε από οπαδό και θαυμαστή του Παλαμά. Στα τέσσερα τελευταία τεύχη των ***Μακεδονικών Γραμμάτων*** δημοσιεύουν, μεταξύ άλλων, οι Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Γεράσιμος Σπαταλάς, Μιχ. Δ. Στασινόπουλος, Αν. Δρίβας, Νίκος Πάλλης, Στράτης Μυριβήλης, Δ. Γρ. Καμπούρογλους, και φυσικά ο Βαφόπουλος, ο Κόκκινος, αλλά και ο Βασίλης Χατζηανδρέου.

Ηλικίας μόλις 21 ετών τότε, ο Βαφόπουλος (Γευγελή, 1903 - Θεσσαλονίκη, 1996), πριν ακόμη διατυπώσει το ποιητικό του πρόσωπο (πάντως υπήρξε ο πρώτος αξιόλογος ποιητής της νεότερης Θεσσαλονίκης), δείχνει, ως συνδιευθυντής του περιοδικού, τις εκδοτικές του ικανότητες. Με τη γενικότερη δραστηριότητά του, αλλά και από τη θέση του ως πρώτου, ιδρυτικού διευθυντή της Δημοτικής Βιβλιοθήκης, συνέβαλε σημαντικά στο να δημιουργηθεί στην πόλη πνευματική ζωή με αξιώσεις.

Ο έτερος της δυάδας, Κώστας Κόκκινος (Σαράντα Εκκλησιές Θράκης - Θεσσαλονίκη, 1960), ήρθε με την οικογένειά του στην πόλη το 1914, σπούδασε εδώ νομικά και εργάστηκε στην Εθνική Τράπεζα, όπου σταδιοδρόμησε ως ανώτερος υπάλληλος. Άρχισε από την εφηβική του ηλικία να γράφει και να δημοσιεύει στη ***Διάπλαση των παίδων***, ως ενήλικος πια πρωτοδημοσίευσε στην ***Τέχνη***. Στα ***Μακεδονικά Γράμματα*** δημοσίευσε λίγα αλλά αξιόλογα μικρά πεζά, που το επίπεδό τους τον καθιστά τον πρώτο μοντέρνο πεζογράφο στη Θεσσαλονίκη. Το σύνολο των πεζών του εκδόθηκε σε έναν τόμο το 1977, με επιμέλεια-εισαγωγή του Ντίνου Χριστιανόπουλου και πρόλογο του Γ. Θ. Βαφόπουλου. ■


ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΜΗΝΙΑΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ
ΕΤΟΣ Γ΄. ΤΕΥΧΟΣ 2 (19)
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1924
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΔΡΑΧ. 2.50
ΦΡ. Γ. 2.—

Το εξώφυλλο του τεύχους αριθ. 2 (19 με τη συνεχόμενη αρίθμηση) των *Μακεδονικών Γραμμάτων* της δεύτερης περιόδου, υπό τη διεύθυνση των Γ. Θ. Βαφόπουλου και Κώστα Κόκκινου. Πηγή: Βιβλιοθήκη Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών

Βοηθήματα

Γ. Θ. Βαφόπουλος, ***Σελίδες αυτοβιογραφίας.*** Τόμοι 1 και 2. Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1970-1971.

Ντίνος Χριστιανόπουλος, ***Τα πρώτα λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης (1921-1924).*** Ανάτυπο από το περιοδικό ***Διαγώνιος***, Θεσσαλονίκη 1975.

Τόλης Καζαντζής, «Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης», ***Νέα Εστία*** 1403 [Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη], 1985

Κ. Πλαστήρας, «Η πρώτη λογοτεχνική δεκαετία μετά την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης (1912-1922)», ***Θεσσαλονίκη***, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης 1986.

Βίκυ Καλαντζοπούλου, ***Συμβολή στη μελέτη των λογοτεχνικών και ημιλογοτεχνικών περιοδικών της Θεσσαλονίκης (1889-1932).*** Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Διαγωνίου 1989.

του **ΘΩΜΑ ΤΑΜΒΑΚΟΥ**
Μουσικογράφου / κριτικού /ερευνητή
Επίτιμου Μέλους Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών
Δημιουργού /κατόχου του "Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου"

Ανδρέας Μακρής (1930-2005)
Μουσικές προσωπικότητες της Θεσσαλονίκης

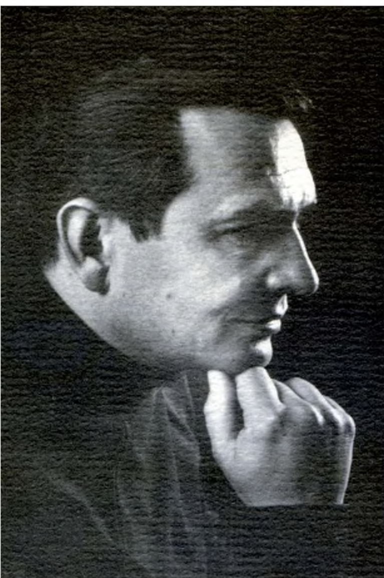

Ο Ανδρέας Μακρής με τον Μστισλάβ Ροστροπόβιτς το 1973

«*Κατά τη γνώμη μου, ο Μακρής είναι κορυφαίος μουσουργός*» (Μστισλάβ Ροστροπόβιτς, εφημερίδα *Washington Post*, Η.Π.Α., 1978)

Αυτή η άκρως θετική γνώμη —και προ 35ετίας μάλιστα, όταν η συνέχεια υπήρξε λαμπρότερη— του κορυφαίου βιολοντσελίστα Μ. Ροστροπόβιτς για τον αείμνηστο Ανδρέα Μακρή είναι ελάχιστο δείγμα των απειράριθμων εγκωμιαστικών θέσεων οι οποίες έχουν εκφρασθεί και δημοσιευθεί από πολλούς γνωστούς υπηρέτες της μουσικής τέχνης στις Η.Π.Α. αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο (μουσουργούς, μουσικοκριτικούς, μουσικούς κτλ.). Όπως —ενδεικτικώς και μόνον— της ***Washington Evening Star***: «***συνθέτης με μοναδική και πρωτόγνωρη ικανότητα στη δημιουργία ρυθμικών θεμάτων***» (1974).

Ο **Ανδρέας Μακρής** υπήρξε —και εξακολουθεί βεβαίως να είναι— ο κατεξοχήν αγαπημένος των αμερικανικών νεανικών (σχολικών, πανεπιστημιακών κτλ.) και στρατιωτικών ορχηστρών πνευστών, αφού τα δύο πλέον διάσημα —και θαυμάσια— έργα του, η εισαγωγή «Αιγαιοπελαγίτικο Πανηγύρι» (Aegean Festival Overture, 1967. Ανάθεση του National Endowment of Arts των Η.Π.Α. Είναι γνωστή η παρουσίασή του στην Ελλάδα με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, υπό τον Γιώργο Θυμή [Δημοτικό Θέατρο Νάουσας, 17.10.1976]) και η «Γιορτή στη Μεσόγειο» (Mediterranean Holiday, 1974) για ορχήστρα (σε διασκευή για ορχήστρα πνευστών), έχουν ενταχθεί στο ρεπερτόριό τους (σε τουλάχιστον 40 από αυτές) και ερμηνεύονται αδιαλείπτως σε συναυλίες (και επίσης φωνογραφούνται).

Εκτός όμως από λαμπρός μουσουργός 100 και πλέον έργων, υπήρξε κορυφαίος βιολονίστας της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας


1965


1985


1995


2002

της πολιτείας Washington D.C. για περίπου 30 έτη (1961-1990). Ήταν επίσης δημιουργός και χορηγός (μαζί με την αξιαγάπητη σύζυγό του Margaret Lubbe) διαγωνισμών νέων μουσικών, όπως ο καθιερωμένος πλέον Andreas Makris Clarinet Competition του Τμήματος Τεχνών του Πανεπιστημίου της πολιτείας Colorado και ο Πανελλήνιος Διαγωνισμός Βιολιού του Δήμου Θεσσαλονίκης, του γενέθλιου τόπου του.

Το παρόν άρθρο —εγχείρημα σκιαγραφήσεως της προσωπικότητας του Θεσσαλονικέως δημιουργού— είναι ένα ελάχιστο και συμβολικό αφιέρωμα στη μέγιστη αξία του.

Γράφτηκε με αφορμή:

α) τη νέα παρουσίαση της «Τριλογίας» του από την Σ.Ο. Βουλγαρίας στη Σόφια, στις 25 Απριλίου και —κυρίως—

β) την ελπίδα της προκλήσεως ενδιαφέροντος από τα μουσικά σύνολά μας για την παρουσίαση των σπουδαίων έργων του στο ελληνικό κοινό.

Εξάλλου, αυτή η σχέση Ελλήνων μουσικών ερμηνευτών-ερμηνείας έργων του Α. Μακρή είναι δυστυχώς απογοητευτική, με μόλις οκτώ γνωστές παρουσιάσεις έξι έργων. Η δε τελευταία ερμηνεία έργου του, επί ελληνικού εδάφους, συνέβη στις 15 Μαρτίου 2008 στην αίθουσα «Παρνασσός» των Αθηνών, στη συναυλία του Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου (ΑΕΜΘΤ εφεξής) με έργα Ελλήνων μουσουργών της διασποράς και με την πρώτη πανελλήνια παρουσίαση της εξαιρετικής συνθέσεώς του «Φαντασία και Χορός» για σαξόφωνο και πιάνο, με τον σαξοφωνίστα Στάθη Μαυρομμάτη και την πιανίστα Ελίνα Μπουτιέρη.

Ο επιγραφόμενος αισθάνεται ιδιαιτέρως τυχερός για τη γνωριμία του με τον εκλιπόντα δημιουργό (μέσω αλληλογραφίας) από τη δεκαετία του '80 και την παραχώρηση σημαντικού μουσικού υλικού στο Α.Ε.Μ.Θ.Τ.

Γέννημα-θρέμμα της Θεσσαλονίκης (7 Μαρτίου 1930), ήρθε σε επαφή με τη μουσική με ανεκδοτολογικό τρόπο στη διάρκεια της Κατοχής, όταν άγνωστος βιολονίστας αντάλλαξε το βιολί του με αλάτι και λάδι το οποίο έλαβε από τον πατέρα του, Χρήστο Μακρή. Το όργανο φυσικά έγινε ο αχώριστος σύντροφος του κατοπινού συνθέτη/βιολονίστα. Μετά την Κατοχή άρχισε τις μουσικές σπουδές του στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.), με τους συνθέτες Βασίλειο Θεοφάνους (βιολί) και Γεώργιο Βακαλόπουλο (θεωρητικά). Μετά την αποφοίτησή του με δίπλωμα βιολιού και βραβείο (1950), μετέβη στο Πανεπιστήμιο Phillips της πολιτείας Oklahoma των Η.Π.Α., με υποτροφία του Ιδρύματος Rockefeller, για περαιτέρω σπουδές. Αυτές συνεχίστηκαν στο Kansas City Conservatory του Missouri (1951-1953), στο Κολλέγιο Μουσικής Mannes (1953-1956, αποφοίτηση με εξαιρετική διάκριση), στο Φεστιβάλ Μουσικής Aspen (1956-1957), και περατώθηκαν στο Fontainebleau της Γαλλίας, με ιδιωτικά μαθήματα στη σύνθεση με τη Nadia Boulanger (1958). Επέστρεψε στις Η.Π.Α. (στο πλοίο επιστροφής γνώρισε και τη μετέπειτα σύζυγό του), όπου και έζησε έως το πέρας της ζωής του, με αδιάλειπτη και λαμπρή καλλιτεχνική προσφορά.

Η καριέρα του ξεκίνησε ως βιολονίστας, αρχικώς στις συμφωνικές ορχήστρες του Dallas και του St. Louis (1958-1960). Το 1961 προσελήφθη από την Ε.Σ.Ο. της Washington D.C. ως προεξάρχων βιολονίστας, κατόπιν εισηγήσεως του μαέστρου της, Howard Mitchell. Τη σπουδαία αυτή θέση (πρώτη και μοναδική για Έλληνα μουσικό) τη διατήρησε ώς το 1990, συνεργαζόμενος με διάσημους μαέστρους, όπως ο L. Bernstein, ο L. Slatkin, ο A. Dorati και ο M. Ροστροπόβιτς. Του τελευταίου ο Α. Μακρής διετέλεσε βασικός σύμβουλος —σε θέματα σύγχρονης μουσικής—, αναλύοντας και επεξη-

γώντας δεκάδες έργα, τα οποία ο Ροστροπόβιτς παραλάμβανε από ολόκληρο τον κόσμο, από άγνωστους αλλά ελπιδοφόρους συνθέτες. Το 1990 ο Α. Μακρής παραιτήθηκε από τη θέση του στην ορχήστρα λόγω τενοντίτιδας στο χέρι του και αφοσιώθηκε στο συνθετικό και —άγνωστο στην Ελλάδα αλλά άκρως σημαντικό— φιλανθρωπικό έργο του (κυρίως με τη θεσμοθέτηση υποτροφιών και επιχορηγήσεων φεστιβάλ μουσικής, εκτός των μνημονευθέντων μουσικών διαγωνισμών).
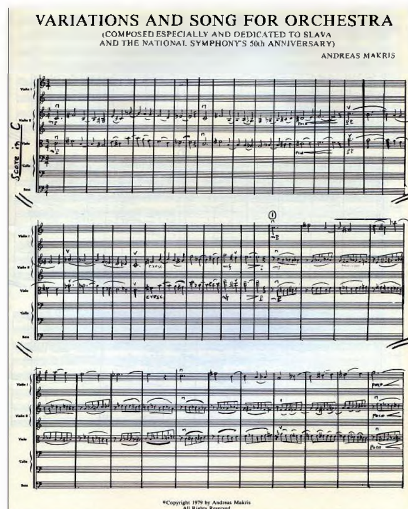
Άρχισε να συνθέτει από τις αρχές της δεκαετίας του '50. Ως πρώτο του έργο ο συνθέτης αναφέρει το πρωτόλειο και νοσταλγικό «Voyage Caprice» για βιολί και πιάνο, το οποίο τονίσθηκε στο πλοίο κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του από την Ελλάδα στις Η.Π.Α., τον Ιανουάριο του 1951. Κατόπιν, και έως τον θάνατό του, συνέθεσε 108 γνωστά (και αποδεκτά από τον ίδιο) έργα (η έρευνα του ΑΕΜΘΤ εντόπισε και 16 ακόμη έργα "αποκρυγμένα", κυρίως της δεκαετίας του '50).

Αρκετές από τις συνθέσεις του έχουν γραφεί κατ' ανάθεση της Ε.Σ.Ο. της Washington D.C. και έχουν παρουσιασθεί σε τουλάχιστον 15 χώρες, στην Αμερική, την Ασία και την Ευρώπη (στο ΑΕΜΘΤ είναι γνωστές οι παρουσιάσεις 52 έργων από τις μνημονευθείσες ορχήστρες αλλά και εκλεκτούς μουσικούς). Επίσης, περισσότερες από 60 συνθέσεις του έχουν εκδοθεί από τη Southern Music Company και τον δικό του εκδοτικό οίκο, τον Mediterranean Press, τον οποίο δημιούργησε στις αρχές της δεκαετίας του '70.

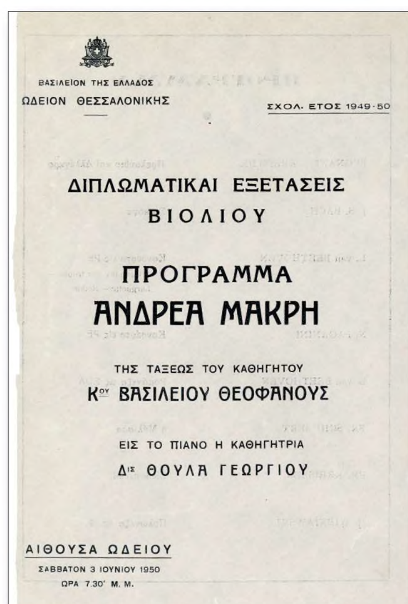
Υπήρξε δε ο πρώτος —εν ζωή τότε— συνθέτης του οποίου έργο παρουσιάσθηκε στο περίφημο J.F. Kennedy Concert Hall της Washington, με αφορμή την έναρξη της λειτουργίας του (1970). Το τελευταίο, με αφορμή και πάλι την 25ετία της λειτουργίας του, του ανέθεσε τη γραφή νέου έργου («J.F.K. Commemorative Fanfare» για ορχήστρα, 1995). Δεν ξέχασε την πατρίδα του την οποία όμως —λόγω των υποχρεώσεών του— δεν μπόρεσε να επισκεφθεί όσες φορές το επιθυμούσε. Όμως, διατηρούσε επαφή με ομοτέχνους του, όπως με τον αείμνηστο πιανίστα/συνθέτη Γιώργο Θυμή, όπως εμφαίνεται από το αρχειακό υλικό της βιβλιοθήκης του Κ.Ω.Θ. (***θερμές ευχαριστίες στην υπεύθυνη της Σμαρώ Αναγνωστοπούλου για την παραχώρησή του***).

Η Ε.Σ.Ο. της Washington D.C., με πρωτοβουλία του αγαπητού μαέστρου της, Piotr Gajewski, και της συζύγου του Μακρή, Margaret Lubbe-Makris (ο επιγραφόμενος τους ευχαριστεί για τη συνεργασία τους), δημιούργησαν το Andreas Makris Endowment και το Makris Foundation αντιστοίχως, με σκοπό την προβολή και τη συνέχιση του έργου του (ερμηνείες συνθέσεών του, χορηγίες και διαγωνισμοί αναδείξεως νέων ταλέντων).

°Η γραφή του —κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του '70— είναι σαφώς προσωπική, κατά βάση τονική, με επιρροές από τον νεοκλασικισμό και τον υστερορομαντισμό (Στραβίνσκυ, Debussy, Ravel). Ο ίδιος, σε επιστολή του στον επιγραφόμενο, συνέκρινε το ύφος της γραφής του και την αντιστικτική επεξεργασία —κυρίως των έργων για ορχήστρα— με αυτό των συνθετών Honneger και Cazella. Υπάρχουν βεβαίως και μικρές αναφορές στα πρωτοποριακά μουσικά ρεύματα (σειραϊσμός, αλεατορισμός). Αν και τα γνώριζε επαρκώς, απέφευγε να τα εισαγάγει ως κυρίαρχο ύφος στη μουσική δημιουργία του. Ο νόστος για τη μητέρα πατρίδα είναι διάχυτος και αναγνωρίσιμος, πολύ περισσότερο από άλλους ομοτέχνους του της διασποράς. Κυριαρχεί σε πολλά έργα του, με την εισαγωγή ελληνικών ρυθμών και μελωδιών, σε αριστοτεχνική όμως επεξεργασία (σαφείς αναλογίες με την αντίστοιχη δημιουργία των επίσης συνθετών της διασποράς Ντίνου Κωνσταντινίδη, Γρηγορίας Καρύδη και Δημήτρη Νικολάου). Η ενορχήστρωση είναι υποδειγματική, αν και μάλλον συμβατική και κλασικότροπη, με έμφαση στα έγχορδα (κυρίως στο βιολί).



1η σελίδα του έργου **Παραλλαγές και** Τραγούδι


ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΩΔΕΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛ. ΕΤΟΣ 1949-50

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ
ΒΙΟΛΙΟΥ

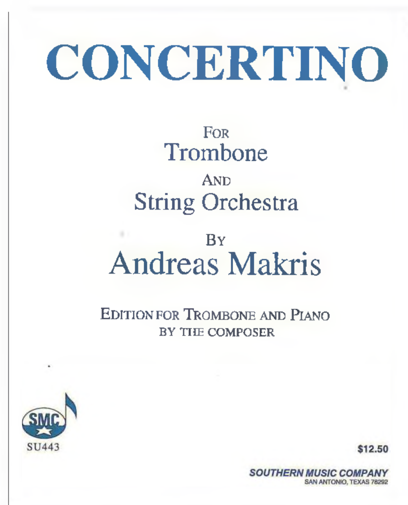
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΑΝΔΡΕΑ ΜΑΚΡΗ

ΤΗΣ ΤΑΞΕΩΣ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ
Κου ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ

ΕΙΣ ΤΟ ΠΙΑΝΟ Η ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
Δις ΘΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΩΔΕΙΟΥ
ΣΑΒΒΑΤΟΝ 3 ΙΟΥΝΙΟΥ 1950
ΩΡΑ 7.30' Μ. Μ.

Διπλωματικές εξετάσεις βιολιού (1950)



Έκδοση του έργου **Κοντσερτίνο για** τρομπόνι

Εργογραφία

Αναγράφονται ακολούθως τα σημαντικότερα έργα του, εκτός των ήδη αναφερθέντων, με μερική σταχυολόγηση κριτικών από έντυπα μέσα:

«Σκέρτσο» για 4 βιολιά (1965. Εντάχθηκε στο Κοντσέρτο για έγχορδα του 1966),

Κοντσέρτο για βιόλα και ορχήστρα (1970),

Κοντσερτίνο για τρομπόνι και ορχήστρα εγχόρδων ή πιάνο (1970),

«Ανάμνησις» για ορχήστρα (1971. «*Το πιό συναρπαστικό και ατμοσφαιρικό έργο των τελευταίων ετών*»),

«Ευθυμία» για ορχήστρα (1972), ζωηρού και περιγραφικού χαρακτήρα, η οποία παρουσιάσθηκε και στην Ελλάδα (Φεστιβάλ Αθηνών, Ηρώδειο, 1988) από την Ε.Σ.Ο. της Washington D.C. (υπό τον A. Dorati), παρουσία του συνθέτη,

«Σκέρτσο» για 4 βιολιά (1975),

«Αυτοσχεδιασμοί - Ρυθμοί» για ορχήστρα πνευστών (1975. «*Ιδανική γραφή για πνευστά και μάλιστα από έναν βιολονίστα*»)

«Σειρήνες» για υψίφωνο, βιολί και πιάνο (1976. «*Εκπληκτική ποιητική και ατμοσφαιρική ηχοχρωματική δημιουργία, πλήρης μελισμάτων από την Ανατολική Μεσόγειο*»),

«Χρωματοκίνησις» για ορχήστρα πνευστών (1978. «*Πλήρες από ελληνικά χρώματα, αριστοτεχνικά γραμμένο*». Η παρουσίαση του έργου στο Ηρώδειο υπό τον Ροστροπόβιτς, το 1985, μεταδόθηκε από την ΕΡΤ1),

«Παραλλαγές και Τραγούδι» για ορχήστρα (1979. Τονισμένο για την 50ή επέτειο της Ε.Σ.Ο. της Washington D.C., παρουσιάσθηκε το 1986 και στην Ελλάδα με την Κ.Ο.Α., υπό τους Α. Παρίδη και Β. Φιδετζή),

«Εις Μνήμην» για έγχορδα και πνευστά (1979),

«Fanfare Alexander» για πνευστά (1980) ή πλήρη ορχήστρα (2002), ανάθεση της ελληνικής κυβερνήσεως για τα εγκαίνια της μεγάλης εκθέσεως του θησαυρού της Βεργίνας στην πρωτεύουσα των Η.Π.Α. (την Ε.Σ.Ο. διηύθυνε ο Μ. Ροστροπόβιτς),

«Πολυχρόνιον» για χορωδία, κουιντέτο πνευστών και εκκλησιαστικό όργανο (1980. Αναθ. 1990. Αφιέρωμα στη μακραίωνη ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική παράδοση, με εξαιρετική αντιστικτική επεξεργασία),

«Εμβατήριο της 4ης Ιουλίου» για ορχήστρα πνευστών για τα 200 έτη από τη γέννηση του G. Washington (1982),

Κοντσέρτο-Φαντασία για βιολί και ορχήστρα (1983. «*Κορυφαίο έργο της παγκόσμιας μουσικής κληρονομιάς, γνώρισε την αποθέωση με τη διεύθυνση του Ροστροπόβιτς*»),

«Φύσις - Ζωή», συμφωνικό ποίημα για αφηγητή, υψίφωνο, βαρύτονο και ορχήστρα (1984. «*Πραγματική απόλαυση για τους μουσικούς και τους ακροατές*»),

«Tonatonal» για έγχορδα (1986. Έξοχη απόπειρα μείξεως τονικού και ατονικού ιδιωμάτων),

«Ίντριγκες» για κλαρινέτο και πιάνο ή ορχήστρα (1987. Βασικό έργο του Andreas Makris Clarinet Competition. «*Εκ των καλυτέρων έργων σε διαγωνισμούς κλαρινέτου*»),

«Συμφωνία στη Νεότητα» για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα (1989. «*Σφριγηλό, ρωμαλέο, ιδίως στο τελευταίο μέρος του*»),

«Τριλογία» (Fanfare, Religioso, Ελληνικό Πνεύμα) για ορχήστρα (1990),

«Πομπή» για χορωδία και κουιντέτο χάλκινων πνευστών (1990)

«Συμφωνία» για υψίφωνο και ορχήστρα εγχόρδων (1992),

Κοντσερτίνο για εκκλησιαστικό όργανο, φλάουτο και κουαρτέτο εγχόρδων (1992. Ευφάνταστη χρήση και των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας)

Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 2 (1994),

Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων (1996. Αναθ. 2002. «*Ανυπέρβλητη μελωδική γραμμή στο μέρους του σολιστικού οργάνου*»),

Σονατίνα για σόλο βιολί (1997. «*Αν ζούσε ο Παγκανίνι θα ζήλευε πολύ αυτό το υπέροχο έργο*»)

Σεξτέτο για κουιντέτο πνευστών και πιάνο (1999),

Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3 (2001),

Κοντσερτίνο για φλάουτο και ορχήστρα δωματίου (2002), και

«Ελληνική Οδύσσεια» για ορχήστρα (2003).

Το τελευταίο έργο του («Ουβερτούρα Strathmore» για ορχήστρα, 11.2004. «*Σε κερδίζει με τις πρώτες νότες*») παρουσιάσθηκε 10 ημέρες μετά τον αδόκητο θάνατό του από περιπλοκές του διαβήτη του, την 3η Φεβρουαρίου του 2005 στην οικία του στο Silver Springs, σκορπώντας απέραντη θλίψη στους αμέτρητους φίλους και θαυμαστές της μοναδικής μουσικής δημιουργίας του.

Στην εργογραφία του υπάρχουν αρκετά έργα για σχολικές μπάντες πνευστών, και επίσης πολλές διασκευές/μεταγραφές έργων άλλων συνθετών, όπως η διασκευή του «Moto Perpetuo» του Paganini, η οποία έγινε το σήμα κατατεθέν της Ε.Σ.Ο. της Washington D.C. στις παγκόσμιες περιοδείες της.

Δισκογραφία

Η επίσημη δισκογραφία του αποτελείται από 2 ηχογραφήματα επαφής (LP) και 14 ακτίνος (CD), κυρίως με το «Αιγαιοπελαγίτικο Πανηγύρι» και τη «Γιορτή στη Μεσόγειο», τα οποία εκδόθηκαν στις Η.Π.Α.

Πηγές

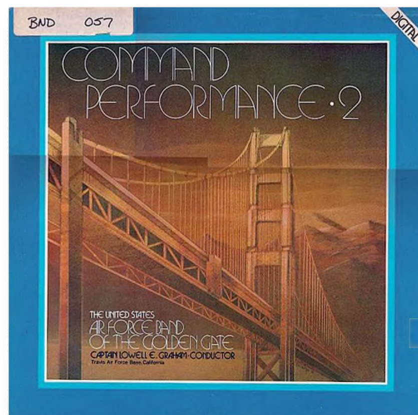
1. Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου

2. Βιβλιοθήκη Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης

3. Andreas Makris Foundation









Γαβριήλ Ράππος στο "**Βακ**ούρ**α**", **Τ**ετ**ά**ρτη, 24 **Α**πρι**λί**ου 2013 φωτο**γ**ρα**φία**: Άρις **Γ**εωρ**γί**ου

του **ΓΡΗΓΟΡΗ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ** [1]
Καθηγητή Παιδοψυχιατρικής Α.Π.Θ.

Αίθουσες του σινεμά, δοχεία της μαγείας

Και μία συνομιλία με τον Γαβριήλ Ράππο

Σκοτεινή αίθουσα, μεγάλη οθόνη, μια μαγεία που πάει να χαθεί. «Το σινεμά μοιράζεται το μυστικό που κρατάν φυλαγμένο μέσα τους οι καθρέφτες, αγωνίζεται να μας κάνει να πιστέψουμε ότι αντανακλά αυτό που είναι, ενώ κάνει κάτι πολύ καλύτερο (ή και πολύ χειρότερο): φτιάχνει αυτό που θα είναι».[2] Κι αυτό το ***είναι*** που το σινεμά φτιάχνει με τόσο ιδιαίτερο τρόπο αυτό είναι που ψάχνει τον χώρο του για να μπορέσει να υπάρξει, αυτό είναι που δεν μπορεί να ξεδιπλωθεί με τον ίδιο τρόπο οπουδήποτε, όπως να 'ναι. Το σινεμά απαιτεί να το αγαπάς για να σου δοθεί. Να το υποδέχεσαι όπως του αρμόζει. Το σινεμά είναι πολύ σοβαρή ιστορία για να την πάρουμε αψήφιστα, είτε πρόκειται για "σοβαρό" (ή και "βαρύ") κινηματογράφο, για ανατρεπτικά ντοκιμαντέρ ή για ανάλαφρες κωμωδίες ηθών, γουέστερν-σπαγγέτι, τραγικοκωμικά θρίλερ, χολιγουντιανές μαρμελάδες και δακρύβρεχτες υπερπαραγωγές — ποιος μετανιώνει ***αισθητικά*** σήμερα που έχει δει στο «Αλκαζάρ», τη δεκαετία του '60, τη ***Γη ποτισμένη με ιδρώτα***;

Πρόκειται πολύ απλά για μια μοναδικά υπέροχη ***συνθήκη*** παιχνιδιού, για ένα πρωτόγνωρο παιχνίδισμα των αισθήσεων — και όχι μόνο της όρασης: ας σκεφτούμε «μια ταινία που μας άγγιξε», ας αναλογιστούμε την υφή των αιθουσών, τη μυρωδιά τους, το αγκάλιασμα των καθισμάτων τους. Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια δηλωμένη και βιωμένη ψευδαίσθηση τόσο αληθινή, έναν ψεύτικο κόσμο τόσο πραγματικό, αλλά και τόσο κατά συνθήκη — και, στο τέλος, η λέξη «Τέλος» και τα φώτα ανάβουν. Μια μοναξιά μέσα στους άλλους, ένα μοιρασμένο πάθος, ενώ ανεβαίνουμε τα σκαλιά προς την έξοδο, μια διάθεση να μοιραστούμε κάτι. Μια αμφιθυμία, μήπως και μας χαλάσει η κουβέντα τη μαγεία και τη συγκίνηση (ή τον θυμό). Κάτι κοινό με τους άλλους, που μας μετατρέπει σε ***κοινό*** του σινεμά. Μια ασαφής κατηγορία ανθρώπων, οι σινεφίλ, μπορούν και βλέπουν τα πάντα, φτάνει να είναι στο σινεμά.

Όταν αγαπάμε τη ζωή πάμε στο σινεμά, έλεγε ο σπουδαίος λάτρης του, Henri Langlois, ιδρυτής αυτού του ιερού τεμένους που υπήρξε η Ταινιοθήκη του Παρισιού. Πολλοί από εμάς χρειάστηκε να πάμε σινεμά για να αγαπήσουμε τη ζωή, για να την ανακαλύψουμε. Μπήκαμε να δούμε ένα «έργο» και βγήκαμε

1. Στη συνομιλία και στην επεξεργασία του κειμένου συμμετείχαν η Χριστίνα Χατζηδημητρίου και η Άννα Αδάμ.
2. J. - L. Commoli, *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou 1997, σελ.12
3. Ευτυχώς κάποιοι από εμάς αξιωθήκαμε να έχουμε καθηγητές που ήξεραν να αφηγούνται, να αντιστέκονται, ή και να προβάλλουν κινηματογραφικά έργα την ώρα του μαθήματος.
4. Ο Γαβριήλ Ράππος είναι ο βασικός, αυτή τη στιγμή, επιχειρηματίας στον χώρο του κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη ο οποίος διασώζει την ιστορική κινηματογραφική παράδοση της πόλης. Από τη συνομιλία μαζί του, που έγινε στον κινηματογράφο «Φαργκάνη», μεταφέρουμε τα βασικά αποσπάσματα, διατηρώντας τη μορφή του προφορικού λόγου.
5. Το «ΣΙΝΕΕΠ», κατ' αντιστοιχία του «ΣΙΝΕΑΠ» στην Αθήνα, λειτούργησε για πολλά χρόνια ως παιδικός κινηματογράφος, παίζοντας κυρίως κωμωδίες βωβού κινηματογράφου.

άλλοι άνθρωποι. Αναζητούσαμε επίμονα το επερχόμενο συμβάν σε αίθουσες που μετατράπηκαν σε δεύτερα σπίτια μας — και αυτό μας γλίτωνε από τις καθημερινές, τετριμμένες διαδρομές μας, από τις ρουτινιάρικες σκέψεις ή και φαντασιώσεις μας. Και, σε κάποιες δύσκολες εποχές, ίσως και να αντέξαμε την ίδια τη ζωή χάρη σε αυτές τις εκπλήξεις, χάρη σε τούτη την αναζήτηση ενός γενικότερου νοήματος μέσα από αυτή την τόσο απλή δραστηριότητα τού «πάμε σινεμά». Πάντως, σίγουρα νιώθαμε πιο ασφαλείς σε έναν κόσμο όπου μας περιτριγύριζε μια πληθώρα αιθουσών, που η καθεμιά είχε και τον χαρακτήρα της, καθώς και μια ποικιλία ταινιών, που η καθεμιά είχε και το δικό της στυλ. Έπρεπε πιθανόν να περιπλανηθούμε κινηματογραφικά, αλλά ίσως και γεωγραφικά, για να ανακαλύψουμε ότι η γοητεία που άσκησε επάνω μας το «καμπόικο», σε πρωινή κινηματογραφική προβολή , δεν οφειλόταν μόνο στο «καμποϊλίκι» του γυμνασιακού σκασιαρχείου μας, ούτε στην εφηβική μας ανωριμότητα, αλλά αποτελούσε συγχρόνως ένα καθεστώς αφηγηματικής σαγήνης, την οποία για πρώτη φορά ανακαλύπταμε. Την "πρωτόγονη" αυτή σαγήνη εκ των υστέρων θα μπορούσαμε να ονομάσουμε μεγαλειώδη, επική, αμερικανική και λαϊκή αφήγηση (σε αυτό βοήθησαν και κάποιοι παθιασμένοι κριτικοί του κινηματογράφου, ένα ανθρώπινο είδος που τείνει προς εξαφάνιση). Τι μεγαλύτερο σχολείο από αυτό, όταν στα σχολεία τα επίσημα προγράμματα αγωνίζονταν —και συνεχίζουν να αγωνίζονται μέχρι σήμερα— να καταστρέψουν «προς όφελός μας» κάθε μορφή γοητείας της αφήγησης.[3]



"Αλέξανδρος", Δεκέμβριος 1985
Φωτογραφία Άρις Γεωργίου

Πού κρύβεται αυτή η μαγεία σήμερα, πώς επιβιώνει στα πολυσινεμά πίσω από τα βουνά των ποπ κορν, βομβαρδισμένη από ιλιγγιώδεις εικόνες σε αμέτρητα θορυβώδη τρέιλερ που αναγγέλλουν τις «προσεχώς» διεγέρσεις, πνιγμένη μέσα στα γελάκια της αίθουσας; Πόσο ασφυκτιά στριμωγμένη στη μικρή οθόνη, πολιορκημένη από το σαλονάκι, τις κουβεντούλες και τις κρύες μπύρες που μόλις βγήκαν από το ψυγείο; Πώς θα ξετρυπώσουμε σήμερα αυτή τη μαγεία που μας λίκνισε σε άλλους κόσμους, σε άλλες καταστάσεις, που μας απεγκλώβισε έστω και για λίγο από το μικροαστικό περιρρέον σύμπαν των πόλεών μας;

Συνομιλία με τον Γαβριήλ Ράππο[4]

Κανονικά ξεκίνησα το 1970 στο «Ναταλί», αλλά βρέθηκα από το 1965 με μια υποτροφία που είχα πάρει στον «Ευκλείδη», έδωσα τα λεφτά και πήρα τον θερινό κινηματογράφο «Ποσειδώνας» στο Ποσειδώνιο. Ήταν κάτι κέντρα εκεί, οι «Τζιτζιφιές», η «Νεράϊδα του γιαλού», δίπλα στο κύμα, και έρχονταν με τη βάρκα από την Καλαμαριά. Το 1967 πήγα φαντάρος. Πήγα στην αεροπορία για είκοσι οχτώ μήνες και μετά, όταν γύρισα, είχαν χαθεί όλοι, φίλοι, γνωστοί, καθηγητές, είχαν όλοι διαλύσει. Έψαχνα για δουλειά τότε, επέμεναν οι γονείς μου να συνεργαστώ με τον γαμπρό μου και συνεργάστηκα. Ο γαμπρός μου ήταν μηχανικός κινηματογράφου και είχαν πάρει τον «Ποσειδώνα» και μετά κάποια στιγμή την «Αύρα» στη Χαριλάου, μετά το «Ocean» στην Παπαναστασίου. Μετά ήρθε το «Ναταλί», το πήραμε στις 3 Ιουνίου του 1970, η «Αρζεντίνα», ο «Ζέφυρος», η «Αλκυονίς», το «Αμιράλ» και χειμερινά ατέλειωτα στο κέντρο. Σε μια εποχή είχαμε δεκαέξι αίθουσες, άλλες στους Αμπελόκηπους, άλλες στη Νεάπολη, το «Αχίλλειον», το «Ιντεάλ», την «Κλειώ», τον «Έσπερο», το «Μαξίμ». Τον «Έσπερο» τον είχαμε από το 1983, πολλά χρόνια. Υπήρξαν καλές και κακές στιγμές, πιο πολλές είναι οι κακές, αλλά η δουλειά αυτή είναι καψούρα, αν μπεις μέσα την αγαπάς, είναι καλή, γλυκιά δουλειά και αρέσει. Κόλλησα λοιπόν, μπήκα πιο βαθιά στο νόημα με τον κινηματογράφο και σκάλωσα.

Πιο πριν έβλεπα ταινίες στη «Θυμέλη», άλλη σχέση δεν είχα, απλώς έβλεπα καλό κινηματογράφο από παλιά. Κακές στιγμές υπήρξαν, μέχρι το 1978 το «Ναταλί» έσκιζε, μετά τον σεισμό άρχισε η μεγάλη πτώση. Περάσαμε μια δύσκολη περίοδο μετά τον σεισμό, ήρθαν τα βίντεο, μετά τα κανάλια (άλλη χειρότερη εποχή). Πέρασαν πολλές τέτοιες φάσεις στον κινηματογράφο. Και τώρα είναι η κρίση, θα δούμε. Και όλο και λιγοστεύαμε, και όλο και χάνονταν αίθουσες. Όταν δουλεύαμε εμείς, το 1982-1983, είχε εβδομήντα δύο κινηματογράφους β΄ προβολής στη Θεσσαλονίκη και είκοσι τέσσερις α΄ προβολής. Από αυτούς δεν έμεινε κανένας β΄ προβολής και έμειναν τώρα πέντε-έξι α΄ προβολής — ας όψονται το αυτοκίνητο και οι βίλες, τα εξοχικά. Ειδικά για τα θερινά αυτό ήταν μεγάλη ζημιά.

Σχετικά με τα θερινά ήθελα κάτι για ξεσκαρτάρισμα των ταινιών του «Ναταλί», για βοήθεια του «Ναταλί», και πήραμε αρχικά την «Αίγλη», ήταν κάτι συμπληρωματικό, δεν απέδιδε, κάθε κινηματογράφος θέλει και τον χρόνο του. Η «Αίγλη» ξεκίνησε για έναν χρόνο, τον επόμενο σταμάτησε. Το «Άλεξ» μόλις το δουλέψαμε δύο χρόνια εμείς, τον τρίτο χρόνο τον δούλεψε η ιδιοκτήτρια, και ήταν η καλύτερη χρονιά. Θέλει τον χρόνο του να μαθευτεί ένας κινηματογράφος, γιατί πλέον δεν υπάρχει η διαφήμιση που υπήρχε παλιά ή ο πολύς κόσμος που έμπαινε. Τώρα θα πρέπει να δούμε τι θα κάνουμε με τον «Απόλλωνα», γιατί και εκεί υπάρχουν προβλήματα. Το «Τιτάνια» στο Βαρδάρι ήταν ένα πολύ φιλόδοξο εγχείρημα, ξεκίνησε πολύ καλά, οι κανονικές ταινίες δεν δούλευαν τόσο όσο δούλευε με τα παιδικά. Όλες οι δυτικές συνοικίες έρχονταν, αλλά άνοιξε το «Ster» στη Γιαννιτσών και μας έκλεισε. Ήταν και οι ιδιοκτήτες ακατέβατοι. Το «Αθήναιον» το έκαναν δωρεά στους «Δυτικομακεδόνες», σε έναν σύλλογο. Ζητούσαν αρχικά πολλά χρήματα και τώρα το νοίκιασαν με λιγότερα. Το «Αριστοτέλειον» σταμάτησε να λειτουργεί και αυτό σαν κινηματογράφος, και όσο πάμε χειροτερεύουμε.

Τώρα το γύρισαν ότι πρέπει να εξοπλιστούμε με ψηφιακές μηχανές, ένα κόστος πενήντα χιλιάδων για κάθε κινηματογράφο. Υπάρχουν κόπιες οι οποίες είναι ψηφιακές και τις προτιμούν οι εταιρείες γιατί είναι φθηνές. Και φέτος έχουμε πολλές δυσκολίες με αυτό το ζήτημα. Όλες οι μεγάλες ταινίες δεν παίζουν γι' αυτόν τον λόγο. Και τώρα δουλεύουμε με λίγες κόπιες και πολλά από αυτά τα ψηφιακά. Προβάλλουν ψηφιακά, δηλαδή βγήκε το ***ΝΟ*** στην Αθήνα σε κανονικούς κινηματογράφους και εδώ την έβγαλαν σε μια ψηφιακή κόπια και τελικά δεν έκανε τίποτα. Η ψηφιακή απόδοση είναι καλή, αλλά δεν έχει τη ζωντάνια της κινηματογραφικής μηχανής, απλά είναι πιο πλαστική η εικόνα, έτσι φαίνεται. Είναι σαν να βλέπεις τηλεόραση, σε καλύτερη μορφή και απόδοση, αλλά δεν είναι το ίδιο, είναι οικονομία. Μια κόπια έχει κόστος από χίλια οχτακόσια μέχρι τρεις χιλιάδες και το ψηφιακό δεν κοστίζει τίποτα, έναν σκληρό δίσκο και το μεταφέρουν από δίσκο σε δίσκο.

Η διανομή κάνει κουμάντο για τις ταινίες. Το άσχημο είναι ότι η διανομή εδώ πάνω έχει δικές της αίθουσες. Η Odeon έχει το «Πλατεία», η Village έχει το δικό της, η Audiovisual έχει το «Ster». Όλα αυτά δυσκολεύουν σε μας, ειδικά η Odeon δεν δίνει ταινία με τίποτα, όταν παίζει στο «Πλατεία». Πρέπει να τελειώσει από το «Πλατεία» για να θυμηθεί να τη δώσει. Υπάρχουν δυσκολίες, δεν υπάρχει καμία νομοθεσία προστασίας. Αν δεν κάνεις εισιτήρια δεν γίνεται τίποτα, και για να κάνεις εισιτήρια πρέπει να παίξεις ταινίες· είναι φαύλος κύκλος. Η μόνη προστασία για το «Ναταλί» είναι ότι έχει χαρακτηριστεί διατηρητέο από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Τώρα έχουν μείνει, εκτός από τις αίθουσες που διαχειρίζομαι εγώ, το «Κολοσσαίον» και το «Ολύμπιον», που είναι κρατικό. Το «Ράδιο Σίτυ» άνοιξε τα Χριστούγεννα για κάποιο θέατρο, για κάποια συναυλία. Εγώ έχω φύγει νωρίς από εκεί, μετά έφυγε ο γαμπρός μου, αλλά οικονομικά δεν συνέφερε. Τον «Έσπερο» τον έχουν χτισμένο πάνω στο αρχαίο θέατρο της Απελλού. Κατεβαίνεις κάτω στο υπόγειο και φαίνεται καθαρά. Η αίθουσα «ΣΙΝΕΕΠ»[5] πάει μαζί με τον «Έσπερο», δεν είναι χωριστά, είναι υπόγειο του «Έσπερου». Στο σημείο που το έκαναν λειτούργησε αρχικά το «ΣΙΝΕΕΠ» και μετά έγινε πορνοσινεμά. Όλα τα υπόγειοι κινηματογράφοι έγιναν στην αντιπα-

ροχή, πάνω από τη γη έγιναν λίγοι, σήμερα είναι μόνο το «Μακεδονικόν» και το «Ολύμπιον». Όλοι οι άλλοι με την αντιπαροχή έβγαιναν στο βάθος.

Οι λέσχες κινηματογράφου, αν έχουν δύναμη, βοηθάνε· παλιά, με την «Παράλλαξη», είχαμε πάει πάρα πολύ καλά. Ήταν τα πρώτα βήματα της «Παράλλαξης», κάναμε κάτι μεταμεσονύχτιες προβολές και πήγαιναν πάρα πολύ καλά. Ύστερα πέρασαν τα χρόνια και χάθηκε το ενδιαφέρον. Μια εποχή όμως, και στον «Έσπερο» και στο «Μακεδονικόν» έκαναν ουρές. Η σημερινή λέσχη στο «Φαργκάνη» είναι μια καλή προσπάθεια, δίνει μια οντότητα στον χώρο, αλλά δεν είναι κάτι που μπορεί να ξεπεταχτεί και να δημιουργήσει μια κατάσταση. Έχει γεμίσει η Θεσσαλονίκη με χώρους που κάνουν προβολές βίντεο και εκεί μέσα γίνεται η ακολασία.

Δεν μπορώ να καταλάβω πώς τους επιτρέπουν να κάνουν προβολές με καινούριες ταινίες που τις κατεβάζουν και τις προβάλλουν στο αμφιθέατρο. Με το κατέβασμα των ταινιών δεν μπορεί να γίνει τίποτα· κάποιοι είχαν κυνηγηθεί, έκλεισαν και άνοιξαν άλλοι. Μόλις βγουν οι ταινίες στην Αμερική για ειδική προβολή βγαίνουν στο διαδίκτυο, πριν βγουν καν οι ταινίες έχουν κυκλοφορήσει. Αλλού έχει βαριές ποινές, γιατί είναι κάτι που μπορούν να το ελέγξουν. Η αστυνομία του διαδικτύου μπορεί να το ελέγξει άνετα. Επιπλέον, η ΑΕΠΙ ζητά από μας πνευματικά δικαιώματα για τη μουσική από την ταινία που παίζουμε! Τι θα έδινε αέρα σε όλο αυτό; Μόνο κάποιος με λεφτά, που θα μπορούσε να κάνει μια βελτίωση στους χώρους και στα μηχανήματα, αλλιώς δεν μπορούμε να μπούμε στον ρυθμό που επιβάλλουν οι πολυεθνικές.

Δεν βλέπω τις ταινίες· θα δω ταινία μόνο αν μπορώ να πάω σε ξένο κινηματογράφο, στην Αθήνα. Σε δικό μου κινηματογράφο δεν μπορώ, γιατί την ταινία πρέπει να τη δεις με ησυχία. Τώρα, λίγο να ακουστεί μια φωνή, λίγο να κουνηθεί κάτι στην καμπίνα, τελείωσε, δεν βλέπεις τίποτα. Στο «Μακεδονικόν» βλέπω την αρχή και το τέλος, οπότε η ταινία χάνει το νόημα. Μόνο σε ξένο κινηματογράφο· παλιά, που είχε η πόλη κινηματογράφους, πήγαινα στη «Θυμέλη», στα «Ηλύσια», αλλά τώρα δεν έχει άλλους. Στο «Ολύμπιον» δεν θέλω να πάω, στα πολυσινεμά δεν πάω με τίποτα. Το «Ολύμπιον» είναι μια αρρώστια, είναι κρατικό και φέρεται σαν σούπερ ιδιωτικό, έχει τη δύναμη του Φεστιβάλ, παίρνει τις ταινίες που θέλει, κάνει ό,τι θέλει.

Μόνο αν ξυπνήσει ο κόσμος θα μπορέσει να ενισχύσει τους κινηματογράφους που έχουν απομείνει. Να ηρεμήσει ο κόσμος με την κατάσταση που επικρατεί, γιατί ο κόσμος που έρχεται σε μας δεν πάει στα πολυσινεμά, αλλά όσο πάει και αραιώνει και λιγοστεύει ο κόσμος. Κάναμε διάφορες προσπάθειες, διαφήμιση, 2 εισιτήρια σε 1, αλλά δεν λειτουργούν καλά, δεν ενισχύει, δεν βοηθάει.

Το πρώτο έργο που έχω δει είναι η ***Γη ποτισμένη με ιδρώτα*** στον εξώστη του «Εσπέρου», με πήγε η μάνα μου. Έμπαινες οποιαδήποτε ώρα μέσα και για πολλή ώρα δεν έβλεπες ταινία, έβλεπες ποιος θα κουνηθεί για να βρεις και να καθίσεις σε θέση. Όλα τα James Bond τα έχω δει στον «Έσπερο», που ήταν και πρωινές οι προβολές, δεν είχε αρχή και τέλος, έμπαινες και έβλεπες το υπόλοιπο μετά. Στο «Ocean» παίζαμε τη ***Συμμορία των Σικελών*** με τον Jean Gabin, τον Alain Delon, ήταν τέσσερις ώρες πρόγραμμα. Σε κάποια σκηνή, πίσω από ένα βραχάκι ήταν ο Alain Delon και η Romy Schneider, αν θυμάμαι καλά, και έκαναν δήθεν έρωτα και έβγαινε κάπου λίγο το στήθος της Romy Schneider. Δεν άδειαζε ο κινηματογράφος ούτε όταν τέλειωνε η ταινία, αλλά μόλις περνούσε αυτή η σκηνή έβλεπες όλον τον κινηματογράφο, όλοι κάτω, στην άκρη της οθόνης.

Και τα θερινά είχαν πολλή δουλειά πριν το 1967, όταν έρχονταν όλοι οι υποψήφιοι φοιτητές για φροντιστήριο. Τότε δίνανε εξετάσεις τον Σεπτέμβριο, οπότε όλο το καλοκαίρι ήταν στη Θεσσαλονίκη, και από τις εκατό χιλιάδες οι χίλιοι να διαβάζανε, οπότε οι υπόλοιποι ήταν στη γύρα. Έκανε τότε το «Μαρί», πού ήταν ένας κινηματογράφος στην Αριστοτέλους, εκατόν σαράντα χιλιάδες εισιτήρια το καλοκαίρι. Κάθε βράδυ είχε χίλιες θέσεις και ήταν γεμάτο και για τις δυο προβολές. Εμείς, στο «Ναταλί», φτάσαμε στις εξήντα πέντε χιλιάδες το 1976, με το ***Σεισμός στο κρεβάτι μου***, με τον Celentano. Ξεκινούσες τη Δευτέρα με τον ***Μπόμπο***, χίλια διακόσια εισιτήρια, μια ταινία που, αν την βάλεις τώρα, δεν θα πατήσει κανείς. Δεν υπήρχαν αυτοκίνητα και ο κόσμος δεν είχε διέξοδο να φύγει προς τα έξω, και διακοπές δεν υπήρχαν. Ο σεισμός τούς έκανε όλους με εξοχικά και αυτοκίνητα.

Μια μέρα, εδώ, στο παρκινγκ που αφήνω το αυτοκίνητο, είναι ένας κύριος μέσα. Με συστήνει ο γκαραζιέρης, μου λέει: «ο φίλος μου είναι από την Αυστραλία», λέει: «πού σε έχω δει;»· λέω εγώ: «Αυστραλία δεν ήρθα»· «και όμως», λέει, «ήρθες». Είχε δει το ντοκιμαντέρ που είχε κάνει ένας πιτσιρικάς για τους κινηματογράφους και τους μηχανικούς του κινηματογράφου. Μου λέει: «μιλούσες για τους θερινούς κινηματογράφους». Τον ρώτησα αν το πήγε στην Αυστραλία και μου είπε ότι δεν το πήγε. Πώς βρέθηκε; Η ομογένεια μάλλον το βρήκε. Τώρα το προβάλλει η ΕΡΤ. Το ντοκιμαντέρ έγινε πέρυσι και είχε προβληθεί στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ, πρέπει να βραβεύθηκε κιόλας.

Αλλά το «Ναταλί» είναι η αδυναμία μας, πάμε για σαράντα τέσσερα καλοκαίρια φέτος, ήμουν είκοσι πέντε χρονών, και το καλοκαίρι δεν φεύγω ούτε μια μέρα από εκεί. ■



«Άλεξ», Καλοκαίρι 2012
Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου


Όχι πως δε θέλω να τη δω...

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Στα *Ολύμπια* με την κουβέρτα μας
[μια νοσταλγία]



Ο Kirk Douglas, δηλαδή ο Κερκ Ντάγκλας, που ακουγότανε και λίγο σαν νταγκλαράς στα ελληνικά παιδικά αυτιά μου όσο ακόμη η λατινική απεικόνιση των αντίστοιχων ονομάτων δεν είχε επιτρέψει τον μοιραίο μετασχηματισμό της οπτικής εντύπωσής τους, πράγμα που, όπως αντιλαμβάνεται κανείς, ίσχυε για πληθώρα προσωπικοτήτων που ήταν αποτυπωμένες στη μνήμη με την ελληνική εκδοχή του ονόματος που διαφήμιζε τους ζεν πρεμιέ και τις σταρ στις ζωγραφιές ένθεν και ένθεν ή και άνωθεν των εισόδων των σινεμάδων, ο Κερκ Ντάγκλας λοιπόν, με εκείνο το ανεκδιήγητο πηγούνι με τον βαθύ λάκκο στη μέση και με τη φόρμα του οδηγού αγώνων, καθώς επίσης και με τα γυαλιά μοτοσυκλέττας και το κράνος με τα δερμάτινα αυτιά, τις διαδοχικές συσπάσεις των μυών του προσώπου που συναρτώνται με εκείνες των βραχιόνων του που κουμαντάρουν το βολάν που πέραν κάθε αμφιβολίας στερείται υδραυλικής υποστήριξης και η διάμετρός του είναι τουλάχιστο δυόμισι φορές όση των σημερινών πηδαλίων αυτοκινήτων αγώνων που δεν είναι πλέον καν κυκλικά πλην ορθογώνια και φέρουν πλήθος χειριστηρίων, σφίγγει λοιπόν το ξύλινο στεφάνι με τις μεταλλικές ακτίνες και οδηγεί ως άλλος ηνίοχος το χρώματος γκρι μεταλλικού άρμα πολλών ίππων της Μερσεντές με τον πολυκύλινδρο κινητήρα κάτω από το επίμηκες καπό μπροστά του, και όχι πίσω του όπως σε όλα τα μεταγενέστερα οχήματα αγώνων της φόρμουλα ένα, και προσπερνάει τους αντιπάλους του με τις Μπι-αρ-εμ, με τις Λότους, με τις Τζάγκουαρ, με τις Φερράρι, με τις Άλφα, και εκτίθεται σε κινδύνους θεαματικούς και θανάσιμους προς χάριν της ταινίας κατ' εικόνα και ομοίωσιν των αληθινών αγώνων στους οποίους ακριβώς αρκετά χρόνια αργότερα χάθηκε ο Σκώτος Γκράχαμ Χιλλ, του οποίου η φιγούρα ενέπνευσε κατά πάσα πιθανότητα την επιλογή του Ντάγκλας ως κεντρικού αστέρος του φιλμ ***Γκραν-πρι*** που παρακολουθώ τανάπαλιν από μνήμης στον θερινό σινεμά της πλατείας Αριστοτέλους, με τα πόδια μου στα χαλίκια και με γρανίτα φράουλα μέσω καλαμακίου, σφηνωμένος ανάμεσα στη γιαγιά και στον παππού, που αμέσως μετά θα με κεράσουν και λουκουμάδες στο ζαχαροπλαστείο «Ολύμπιον» κάτω από τις καμάρες, αφού με αφήσουν να δρασκελίσω τις χοντρές αλυσσίδες που απαγορεύουν τη διέλευση των αυτοκινήτων στους δύο δρόμους που από τη Μητροπόλεως οδηγούν στην παραλία και περνούν μπρός από τον «Ζέφυρο».

Ή μήπως ήταν το «Ρεξ»; ίσως το «Ρίο»; ή η «Κορωνίς»; ή μήπως το έργο δεν λεγότανε ***Γκραν-πρι***; και μήπως το αυτοκίνητο δεν ήταν Μερσεντές; ή μήπως δεν ήταν γκρι μεταλιζέ; Ήταν πάντως σίγουρα ο Κερκ Ντάγκλας και έμοιαζε σίγουρα με τον μακαρίτη τον Χιλλ. Και το είδα σίγουρα στην πλατεία Αριστοτέλους. Και είναι σίγουρο πως πέρασαν πάνω από σαράντα χρόνια. Και πως μηδείς εκ των θερινών κινηματογράφων υφίσταται εδώ και χρόνια στην πλατεία που κάποτε μας χωρούσε.

Και επιχειρώ να ξαναδώ το ***Πόλεμος και ειρήνη***, με Ναπολέοντα ίσως τον Χέρμπερτ Λομ, αλλά το μόνο που κατορθώνω είναι να ξαναζήσω εκείνο το ατέλειωτο μαρτύριο της πρησμένης μου κύστης, καθώς ατέλειωτο και εκείνο το έργο, και βγαίνουμε πριν

Πρώτη δημοσίευση στο βιβλίο του Γιώργου Αναστασιάδη *Σινεμά ο Παράδεισος: Οι κινηματογράφοι της Θεσσαλονίκης που άφησαν εποχή*, Θεσσαλονίκη, Ιανός, 2000



από το τέλος του με τη μαμά μου από το «Παλλάς», που για κάποιο περίεργο λόγο η μνήμη μου δεν το παραδέχεται στην παραλία αλλά το τοποθετεί κάπου στη Στρατηγού Καλλάρη, και τρέχω με τη μαμά μου να γυρίσουμε πίσω στο σπίτι, να προλάβω να μπω στην τουαλέτα, πλην, φευ, το τέλος επέρχεται υγρό και ζεστό στα πόδια μου με τα κοντά παντελόνια μέσα στο ασανσέρ πριν φθάσουμε στον πέμπτο, όπου προσγειώνομαι εν λυγμοίς.

Αφήνω στην άκρη το ***Μπεν Χουρ*** στο «Ολύμπιον» με Μεσσάλα τον Στήβεν Μπόιντ, με τα πριόνια στους άξονες του αγωνιστικού άρματος καθώς, με σφιγμένα χείλη, κυνηγούσε τον Τσάρλτον Ήστον, πριν ακόμη ο τελευταίος υιοθετήσει την περούκα των τελευταίων ετών αλλά πάντοτε με εκείνο το ημικλινές ύφος και την οριζοντίως συσπώμενη παρειά, και με την Τζην Σίμονς και τις τραγικές λεπρές που η φρίκη τους την ίδια νύχτα με οδήγησε με κλάματα ανάμεσα στη μαμά μου και στον μπαμπά μου, το αφήνω στην άκρη γιατί, έστω και ανακαινισμένο και με τελετές και αφιερώματα στον μεγαλομανή και υπερφίαλο Αγγελόπουλο, το «Ολύμπιον» είναι πάντα εδώ.

Αλλά με χτυποκάρδι παλινδρομώ ανάμεσα στα «Διονύσια» και στα «Τιτάνια». Νοέμβριος του ’63. Στο κολλέγιο, στην πρωινή προσευχή, μάς ανακοινώνουν τη δολοφονία του Κένεντυ. Επιβάλλεται πένθος. Μεταφράζεται σε αργία, πίσω στην πόλη, και αμέσως στην υπέρτατη διασκέδαση, δηλαδή σε πρωινό σινεμά, διότι τότε υπήρχαν πρωινές προβολές, στα «Τιτάνια». ***Περλ-Χάρμπορ,*** για να μείνουμε και στο αμερικάνικο κλίμα, μέσα στο παλιό κτίριο δίπλα στο εστιατόριο «Κάιρο», όπου συχνή η χρήση αρωματικού τρομπαρίσματος με χειροκίνητη συσκευή “φλίτ”, αναρωτιέμαι δε πόσοι σημερινοί νεολαίοι έχουν παράσταση της σχετικής χειρονομίας. «Τιτάνια», όπου αργότερα και λίγο πιο κοντά στο «ακατάλληλο», σε μια άλλη δύσκολα εξηγήσιμη “πρωινή” —διότι δεν ήμουν του τύπου “σμπόμπα”—, το περίφημο ***Δόλωμα*** του Βαντίμ με την κυρία Φόντα και, αν δεν σφάλλω, τον Μάικλ Σαραζέν, καθώς και άλλο ένα “πονηρό” με σεξιτάτην τη Μάριαν Φέιθφουλ στα πέτσινα ενδεδυμένη και επί μοτοσυκλέττας βαίνουσα, πλην τίτλον δεν ενθυμούμαι. Βεβαίως, στα «Τιτάνια» πάντα, πλήθος άλλων πιο παιδικών είχε προηγηθεί, Στηβ Ρηβς, ως ***Μασίστας***, ως ***Αινείας***, διάφοροι Ζορροί και Αλαίν Ντελόν, ***Μαύρες τουλίπες*** και τα τοιαύτα, καθώς και ***Φαντομάς Ένα*** και ***Δύο*** με Ζαν Μαραί, Ντε Φυνές και την κυρία Ντεμονζώ μετά σφιχτού κορσάζ και θεαματικής (!) ηθοποιίας.

«Διονύσια». Ο Ραμσής και ο Τουτανχαμών, ή εν πάση περιπτώσει κάποια ξαδελφάκια τους, σημαίνουν το μνημείο εκατέρωθεν. ***Η μεγαλύτερη μέρα του πολέμου,*** περί το ’60. Μπάρτον. Τζων Γουαίην. Άντονυ Κουέιλ. Όλοι εκείνοι οι Βρετανοί. Ίσως ο Τζωρτζ Άντριους. ***Μερικοί το προτιμούν καυτό.*** Αλλά και ***Μερικοί το προτιμούν κρύο,*** Βουτσάς, Λάσκαρη, Λιάσκου, Βογιατζής. ***Κλεοπάτρα,*** Μπάρτον και πάλι, τη Λιζ Ταίηλορ δεν την πήγαινα. ***Φαρενάιτ 451,*** Όσκαρ Βέρνερ. ***Ο πόλεμος τελείωσε,*** Αλαίν Ρεναί, δεν καταλάβαινα τίποτε, Ίνγκριντ Τούλιν. Και πολλά άλλα με Σίντνεϋ Πουατιέ, με Άλαν Μπέιτς, με Τζούλι Κρίστι. Τέλος, ένα από τα τελευταία πριν κλείσει οριστικά: η ***Νύχτα των βρυκολάκων,*** με τα δόντια του γκέι βρυκόλακα να καρφώνονται στο βιβλίο που του χώνει στο στόμα ο ίδιος ο Πολάνσκι.

Άντεξαν ακόμη λίγο. Δεκαετία του ’70. Καλοκαιρινές διακοπές. Θερινά βεβαίως με σάντουιτς και μπύρα. «Κορωνίς» στη Μαρτίου. «Απόλλων» στην Παρασκευοπούλου. «Αθηνά» στην Ανάληψη. Και απέναντι «Ολύμπια», στο βάθος ενός χαλικωμένου διαδρόμου. Τα βράδυα, τον Σεπτέμβρη πια, κρυώναμε λίγο. Γι’ αυτό και υπήρχε η παλιά καρώ κουβέρτα της γιαγιάς πίσω από το κάθισμα στο φολκσβάγκεν. Τρεις ή τέσσερις στη σειρά, στα πάνινα καθίσματα, συχνά στο «Ολύμπια» πηγαίναμε με την κουβέρτα μας. Τη στρώναμε στα πόδια και όσους έπιανε. Με κάποιον τρόπο, η κουβέρτα χάθηκε και στεναχωρέθηκα. Παρηγορήθηκα όμως γιατί σιγά σιγά χάθηκαν και τα σινεμά. ■

της **ΛΙΝΑΣ ΜΥΛΩΝΑΚΗ**
Ιστορικού κινηματογράφου
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών ΑΠΘ

Πίσω από την οθόνη: Μηχανικοί προβολής, οι αφανείς ήρωες του κινηματογράφου

«Στο μονότονο γρύλισμα της μηχανής, μέσα σε τέσσερις τοίχους, μία και μοναδική κίνηση του χεριού του ζωντανεύει ήρωες, αγάπες, μίση, χώρες, ανθρώπους, καταστάσεις, λέξεις, αισθήματα ενός κόσμου τόσο κοντινού, που όμως δεν τον βλέπουμε, αν δεν το θελήσει εκείνος: ηθοποιοί, σκηνοθέτες, μοντέρ, φωτιστές και ηχολήπτες κρέμονται από τα χέρια του, την ετοιμότητα και τη σπιρτάδα του, όταν αυτός μας επιτρέψει να διεισδύσουμε στον φανταστικό χώρο του σινεμά. Αυτός ο μοναχικός ερημίτης στο βασίλειό του! Ο μηχανικός κινηματογράφου, ο αφανής ήρωας! Όπως δεν τον γνωρίζουμε και, ίσως, όπως δεν γνωρίζει και ο ίδιος τον εαυτό του.»

Από την ταινία *Αφανείς ήρωες* των Παναγιώτη Κουντουρά και Διονυσίας Αρβανίτου

Ο κινηματογράφος είναι γεμάτος ιστορίες. Εντός και εκτός της οθόνης. Μια από τις λιγότερο προβεβλημένες ιστορίες του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου —τον κόσμο των μηχανικών προβολής— φέρνει στο φως το ντοκιμαντέρ δύο νέων σκηνοθετών, του Παναγιώτη Κουντουρά και της Διονυσίας Αρβανίτου. Στους ***Αφανείς ήρωες*** (2012), που προβλήθηκαν στο περσινό 14ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης και κέρδισαν τους θεατές, αναδεικνύεται μία από τις πιο σημαντικές πλευρές της κινηματογραφικής εμπειρίας: Η καθημερινότητα των μηχανικών προβολής, των «αφανών ηρώων», που συνιστούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις ταινίες και στο κοινό.

Σε αντίθεση με πολλά κινηματογραφικά επαγγέλματα, τα οποία περιβάλλονται με την αίγλη του θεάματος, οι μηχανικοί προβολείς υπήρξαν εξαρχής αθέατοι — ωστόσο, απόλυτα απαραίτητοι για την προβολή μιας ταινίας. Ο «προβολατζής», κατά την αργκό των τεχνικών, θεωρείται ο άνθρωπος-ορχήστρα για τις κινηματογραφικές προβολές. Ιδιαίτερα σε παλιότερες εποχές, όταν ο κινηματογράφος ήταν η πιο αγαπημένη λαϊκή διασκέδαση στην Ελλάδα, ο μηχανικός προβολής, κλεισμένος στη στενόχωρη καμπίνα προβολής, ζωντάνευε τους κινηματογραφικούς ήρωες για λογαριασμό του κοινού (και, σε τυχόν λάθος κίνηση της μηχανής, εισέπραττε τα αμείλικτα σχόλια του κοινού: «χασάπη, γράμματα!»).

Στον παγκόσμιο κινηματογράφο, το επάγγελμα του μηχανικού προβολής έχει εμποτιστεί με μια γλυκιά νοσταλγία, που συνοψίζεται στη μοναχική και απόμακρη φιγούρα του «προβολατζή» Alfredo στο ***Σινεμά ο Παράδεισος*** (1988) του Giuseppe Tornatore. Η ταινία είχε συγκινήσει τους σινεφίλ, καθώς ανέδιδε τη γοητεία του σινεμά μέσα από τα μάτια ενός μικρού παιδιού, που μάθαινε τα μυστικά του κινηματογράφου πλάι σε έναν παλαίμαχο μηχανικό προβολής.



Η αφίσα του ντοκιμαντέρ *Αφανείς ήρωες* των Παναγιώτη Κουντουρά και Διονυσίας Αρβανίτου, μιας ταινίας αφιερωμένης στους μηχανικούς προβολής των σινεμά της Θεσσαλονίκης

Με την ίδια νοσταλγική διάθεση και με μεγάλο ενθουσιασμό για τη συλλογική εμπειρία της θέασης στη σκοτεινή αίθουσα και το άγνωστο έργο των ανθρώπων πίσω από την οθόνη, οι ***Αφανείς ήρωες*** αποκαλύπτονται στις συναρπαστικές αφηγήσεις των πρωταγωνιστών τους. Παλιότερες και νεότερες γενιές μηχανικών προβολής εξομολογούνται, αυτή τη φορά μπροστά στην κάμερα, την καθημερινότητα μιας επίπονης και απαιτητικής εργασίας, που παλιότερα γινόταν ακόμη και επικίνδυνη, λόγω των εύφλεκτων υλικών των κινηματογραφικών μηχανών.

Αφοσίωση και ετοιμότητα

Όπως εξηγούν οι «αφανείς ήρωες», το επάγγελμά τους προϋποθέτει όχι μόνο τεχνικές γνώσεις και σχετική εξειδίκευση, αλλά αφοσίωση, ευελιξία, επινοητικότητα και εξαντλητικά ωράρια. «Εκεί που παίζεται η ταινία, γίνεται κάτι απρόοπτο. Αν είσαι καλός μηχανικός και αγαπάς αυτό που κάνεις, θα το ξέρεις και θα το λύσεις γρήγορα. Αλλιώς, θα καθυστερήσεις και θα χάσεις την προβολή» εξομολογείται στον φακό της ταινίας ο Μανώλης Ρίζος, μηχανικός προβολής στις αίθουσες του «Ολύμπιον».

«Για να δουλέψεις ως χειριστής κινηματογραφικών μηχανών στο παρελθόν, έπρεπε να δουλέψεις τρία χρόνια ως βοηθός, έπειτα να δώσεις εξετάσεις και να πάρεις πτυχίο· ούτε γιατρός να ήσουν» αναπολεί ένας από τους ***Αφανείς ήρωες***, ο Γιώργος Χαβάς, που αναλύει στους σκηνοθέτες τις δυσκολίες του επαγγέλματος. «Οι άνθρωποι αυτοί, κλεισμένοι για οχτώ ή και περισσότερες ώρες σε έναν θάλαμο 3x3, μέσα στον ακατάπαυστο θόρυβο των μηχανών προβολής και τις ανθυγιεινές αναθυμιάσεις του βολταϊκού τόξου, μας προβάλλουν με καλύτερες τεχνικές συνθήκες αυτά που εμείς, καθισμένοι άνετα στις θέσεις μας, απολαμβάνουμε στις οθόνες μας» αναφέρει ο παλαίμαχος κινηματογραφιστής Νίκος Μπιλιλής. «Η προβολή μιας ταινίας είναι για τον μηχανικό που βρίσκεται στην καμπίνα σαν να παίζει σε μια θεατρική παράσταση και να 'ναι επί μιάμιση ώρα πάνω στο σανίδι, κάτω από τα φώτα των προβολέων, λουσμένος πάνω σε μια σκηνή και να παίζει» παρατηρεί ο σκηνοθέτης Αντώνης Κιούκας.

Κύριο μέλημα των μηχανικών προβολής είναι η σωστή συναρμογή των πράξεων μιας ταινίας, το κατάλληλο "δέσιμο" της κόπιας, ώστε η προβολή να κυλήσει ομαλά, χωρίς διακοπές και καθυστερήσεις. Ο έλεγχος της κόπιας απαιτεί τεχνική αλλά και εμπειρία, αφού γίνεται με την αφή. Ένας έμπειρος μηχανικός, με το άγγιγμα και μόνο μιας κόπιας, μπορεί να αντιληφθεί τις ενδεχόμενες βλάβες, αποφεύγοντας έτσι τα απρόοπτα. «Το χειρότερο που μπορεί να συμβεί σε έναν μηχανικό προβολής είναι να χάσει την προβολή.



Ο παλαίμαχος μηχανικός προβολής Γιώργος Δημητριάδης ποζάρει μπροστά στην κινηματογραφική μηχανή



Καθισμένος στην πλευρά των θεατών, ο παλαίμαχος μηχανικός προβολής Απόστολος Καραγιαννίδης
θυμάται τις δυσκολίες, αλλά και τη γοητεία του επαγγέλματος

Να συμβεί κάτι και να τη διακόψει. Αυτό το παίρνει κατάκαρδα» σχολιάζει ο Ηρακλής Καστρινάκης, από το τμήμα κίνησης ταινιών του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Ένας καλός «προβολατζής» βρίσκεται πάντα σε εγρήγορση, έτοιμος να παρέμβει όταν κάτι συμβεί. «Γι' αυτό και μ' αρέσει αυτή η δουλειά. Όταν έχει απρόοπτα, να μπορείς να βρεις τη λύση άμεσα, γρήγορα. Να μην κολλάει το μυαλό σου» λέει ο σκηνοθέτης και κριτικός κινηματογράφου Γιάννης Τοτονίδης.

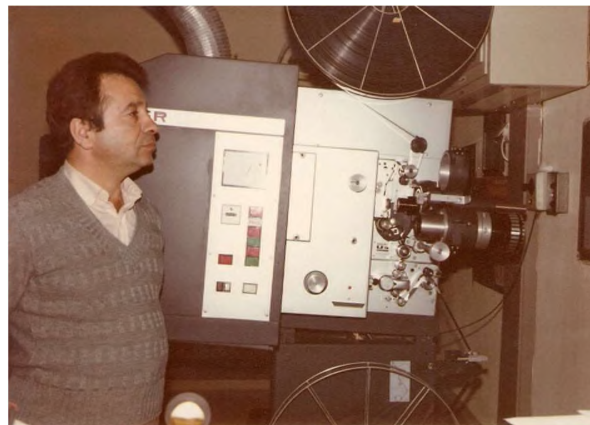
Μοναχικοί δρομείς μεγάλων αποστάσεων

Όλοι οι μηχανικοί προβολής, ανεξαρτήτως ηλικίας, μοιράζονται μία κοινή και μεγάλη αγάπη: το σινεμά. Πολλοί από αυτούς μεγάλωσαν στις αίθουσες, λάτρεψαν τους κινηματογραφικούς σταρ, συνδέθηκαν με συγκεκριμένες αίθουσες και έγιναν το σήμα κατατεθέν τους, μαθαίνοντας το επάγγελμα εμπειρικά. Κάποιοι άλλοι, νεότεροι, ακολούθησαν την οικογενειακή παράδοση, παρά τις πιέσεις των μεγαλύτερων για το αντίθετο. «Μην ακολουθήσεις αυτό το παλιό επάγγελμα, γιατί θα δουλεύεις κάθε μέρα του χρόνου, δεν θα έχεις ούτε μία αργία και θα κάθεσαι μόνο τη Μεγάλη Παρασκευή και το Μεγάλο Σάββατο — και, αν δεν είχαν σταυρώσει τον Χριστό, θα δούλευες και εκείνες τις μέρες» αφηγείται χαρακτηριστικά ο Χρήστος Λιόδης, θυμίζοντας τη γνωστή συμβουλή του παλιού μηχανικού προς τον επίδοξο διάδοχό του στο ***Σινεμά ο Παράδεισος***.

Οι παλιότεροι «προβολατζήδες» εξομολογούνται ότι το σινεμά λειτούργησε γι' αυτούς σαν πραγματικό παράθυρο στον κόσμο, ένα μοναδικό βιβλίο με εικόνες. «Εγώ δεν ήξερα ότι στην Ισπανία έγινε εμφύλιος, το έμαθα από τον κινηματογράφο. Ακόμη και τον δικό μας τον εμφύλιο τον έμαθα μέσα από τον κινηματογράφο. Διαβάζεις, βλέπεις, μαθαίνεις πιο εύκολα» θυμάται ο μηχανικός Απόστολος Καραγιαννίδης. Ο Γιώργος Χαβάς συμφωνεί και συμπληρώνει: «Νομίζω ότι ο κινηματογράφος, έστω με πλάγιο τρόπο, δίνει στον άνθρωπο κάποιες αλήθειες. Σαν να μας λέει "Πρέπει να προσέχουμε όλοι". Ή ότι μπορεί να συμβούν πράγματα που δεν τα περιμένουμε».

Σήμερα πάντως η ψηφιακή τεχνολογία, η καθιέρωση των πολυκινηματογράφων και η σταδιακή κατάργηση του φιλμ από τις εταιρείες διανομής απειλεί με εξαφάνιση ένα επάγγελμα που ήδη υπηρετούν λίγοι. Όπως εξηγεί στους ***Αφανείς ήρωες*** ο διευθυντής των κινηματογραφικών αιθουσών του «Ολύμπιον» και κριτικός κινηματογράφου Νότης Φόρσος, είναι ένα επάγγελμα στο οποίο υπάρχει έλλειψη, γιατί είναι πολύ κουραστικό και μοναχικό: «Υπάρχει μια ταινία του Tony Richardson, με τίτλο ***Η μοναξιά ενός δρομέα μεγάλων αποστάσεων***. Κάπως έτσι μοιάζει η ζωή ενός μηχανικού κινηματογράφου». Ο Γιώργος Χαβάς μιλά για τη δουλειά στην καμπίνα προβολής, που «είναι λίγο-πολύ σκλαβιά. Σα να είμαστε μισοί φαντάροι. Δεν μπορείς να πεις "σήμερα δεν πάω", γιατί θα κλείσει το σινεμά».

Οι ***Αφανείς ήρωες*** δεν τρέφουν ελπίδες για το μέλλον τους. Γνωρίζουν καλά ότι είναι οι τελευταίοι εκπρόσωποι ενός ξεχωριστού επαγγέλματος, που θα σβήσει μαζί με τους παραδοσιακούς κινηματογράφους. Εκείνο όμως που δεν θα σβήσει είναι η βαθιά τους αφοσίωση σε έναν διαφορετικό τρόπο θέασης του κινηματογράφου, πιο χειροποίητο, ευαίσθητο και προσωπικό. ■



Ένας από τους *Αφανείς ήρωες*, ο μηχανικός προβολής Γιώργος Χαβάς



«Κανείς δεν βλέπει πίσω από τις σκιές». Ένας μηχανικός προβολής επί το έργον στην ταινία *Αφανείς ήρωες*.

της **ΓΙΑΝΝΑΣ ΤΣΟΚΟΥ**
Δρ. Θεατρολογίας

Θέατρο «Αμαλία» Τέλος εποχής



Η περιπέτεια ενός χώρου

«Τέλος εποχής» θα μπορούσε να αναγράφεται στη μαρκίζα. Το θέατρο «Αμαλία» κατέβασε τα ρολά. Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», ο μακροβιότερος θίασος της πόλης, μάζεψε τα σκηνικά, άδειασε τα καμαρίνια, τις φωτογραφίες από το φουαγιέ, το μικρό γραφειάκι και ... έμεινε άστεγος. Έκτοτε, το θέατρο παραμένει κλειδωμένο και βουβό. Ένα άδειο κέλυφος που μοιράζεται την ίδια τύχη με τόσα ανοίκιαστα μαγαζιά και άδειες βιτρίνες της πόλης. Η οικονομική κρίση επέβαλε το διαζύγιο ανάμεσα στον θίασο και το θεατρικό του "σπίτι". Ένας επιτυχημένος γάμος, που κρατούσε σταθερά από το **1987**, έλαβε τέλος. Το μεγάλο θέμα των επιχορηγήσεων, που σήμερα ουσιαστικά εκκρεμεί, αλλάζει τα δεδομένα στον θεατρικό χώρο. Με την απομάκρυνση της Πειραματικής Σκηνής από τον χώρο της, κλείνει ένας κύκλος θεατρικής ιστορίας.

Στον άξονα της οδού Παρασκευοπούλου γράφτηκε και συνεχίζει να γράφεται σημαντικό κομμάτι της θεατρικής μας ιστορίας. Δύο γειτονικά θέατρα στέγασαν, επί σειρά ετών, δύο σημαντικούς θιάσους, που έδωσαν μεγάλη ώθηση στα πολιτιστικά της πόλης. Οι συνοικιακοί κινηματογράφοι, ή καλύτερα τα κινηματοθέατρα «Άνετον» και «Αμαλία», ταυτίστηκαν με το Θεατρικό Εργαστήρι και με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» αντίστοιχα. Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» στήριξε σε πολύ μεγάλο βαθμό και τους δύο θιάσους. Η συμβολή της στην ανάπτυξη του θεάτρου στη Θεσσαλονίκη είναι σημαντική. Κοιτάζοντας προς τα πίσω, θα μπορούσε κανείς να διαχωρίσει σε δύο μεγάλες περιόδους τις τελευταίες δεκαετίες, σε σχέση με τη χρήση των θεατρικών χώρων από τις ομάδες της Θεσσαλονίκnw. Στα χρόνια



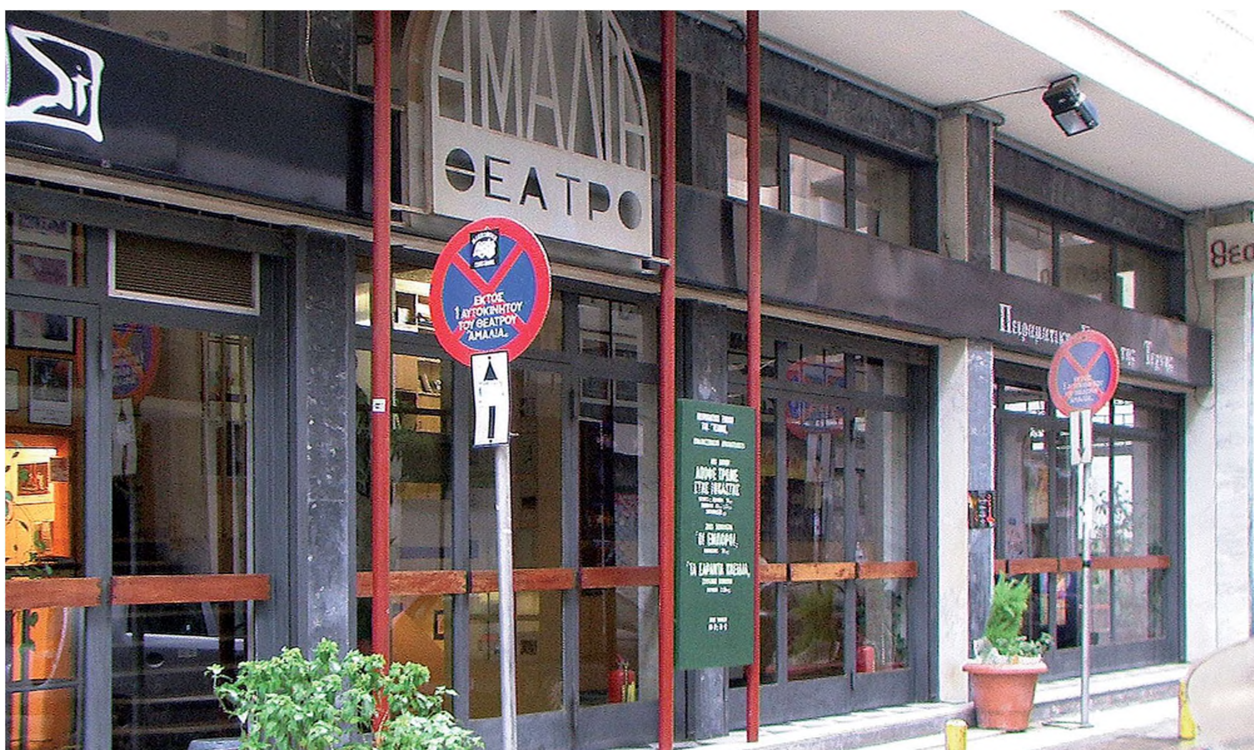
της δικτατορίας ξεκινά η ενοικίαση κινηματογράφων από θιάσους ως μόνιμης στέγης, ενώ στη δεκαετία του **'90** τα νεότερα σχήματα προτιμούν τους υπόγειους χώρους.

Η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου, το **1961**, αποτελεί τη μεγάλη θεατρική εκκίνηση στη Θεσσαλονίκη. Στα χρόνια της χούντας δημιουργείται ο πρώτος ιδιωτικός, συνεργατικός θίασος, το Θεατρικό Εργαστήρι της «Τέχνης», που έρχεται να ταράξει τα νερά. Σε αναζήτηση καλλιτεχνικής στέγης, ο θίασος στρέφεται προς τους παρηκμασμένους συνοικιακούς κινηματογράφους. Τους έδωσε ζωή. Το Θεατρικό Εργαστήρι άνοιξε τον δρόμο αρχικά με τον κινηματογράφο «Αμαλία» και αργότερα, όταν αυτονομήθηκε και μετονομάστηκε σε Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, με τη μόνιμη εγκατάστασή του στο «Άνετον», το μετέπειτα Δημοτικό Θέατρο. Η Ρούλα Πατεράκη, φεύγοντας από το Θεατρικό Εργαστήρι, έστησε την Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης στον κινηματογράφο «Άδωνις», ενώ, λίγα χρόνια αργότερα, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», μετά από μια σύντομη περιπλάνηση, βρήκε τον χώρο της στο «Αμαλία».

Στα τέλη του ογδόντα κυριαρχεί η χρήση των κινηματοθεάτρων. Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί και η περιοδική χρήση των κινηματογράφων από αθηναϊκούς θιάσους που επισκέπτονται την πόλη κυρίως από το Πάσχα και μετά. Οι νέοι θίασοι, που δημιουργούνται στα επόμενα χρόνια θα στραφούν σε υπόγειους χώρους που μετατρέπουν σε θεατρικές σκηνές. Χαρακτηριστικά παραδείγματα: «Παράθλαση», «Νέες Μορφές», «Ακτίς Αελίου». Τα σχετικώς φτηνά ενοίκια και οι επιχορηγήσεις επιτρέπουν στους νεότερους καλλιτέχνες να αποκτήσουν έναν μόνιμο χώρο, ώστε να έχουν συνέχεια και σταθερότητα στη δημιουργία τους. Αργότερα θα προτιμηθεί και η χρήση ορόφων όπου στεγάζονταν παλαιότερα βιοτεχνίες, όπως έπραξε, για παράδειγμα, η ομάδα «Ούγκα Κλάρα». Σήμερα, που η πληρωμή ενοικίου εγγράφεται για πολλούς καλλιτέχνες στη σφαίρα του ανέφικτου, η θεατρική δράση μεταφέρεται συχνά σε μπαρ, εγκαταλειμμένα σπίτια ή όπου αλλού υπάρχει δυνατότητα παράστασης.

Η περίπτωση του «Αμαλία»

Όταν ο εργολάβος Αναστάσιος Μπαλής, αποφάσισε, το **1968**, ύστερα από προτροπή φίλου, να εντάξει έναν κινηματογράφο στο ισόγειο

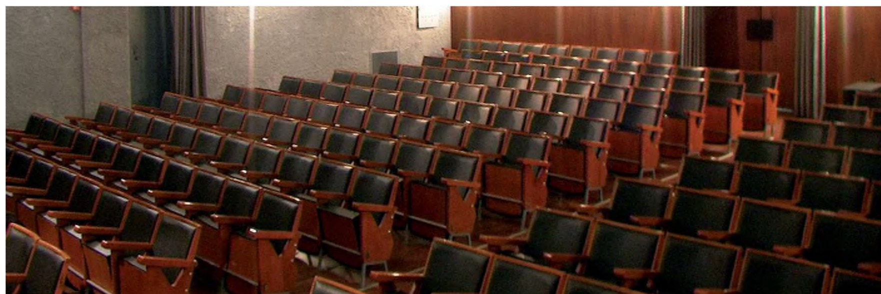


της πολυκατοικίας που του ανήκε στην οδό Αμαλίας, σίγουρα δεν φανταζόταν τη θέση που η αίθουσα αυτή θα κατείχε στη θεατρική ιστορία της πόλης. Το όνομά του ο κινηματογράφος το πήρε προφανώς από τον δρόμο στον οποίο βρίσκεται. Τα δεδομένα της εποχής έδειχναν πως η επιχείρηση θα είναι κερδοφόρα, μιας και το σινεμά αποτελούσε τη μεγάλη λαϊκή διασκέδαση ήδη από τις αρχές της δεκαετίας. Η τηλεόραση έκανε μεν δειλά τα πρώτα της βήματα, αλλά κανείς δεν μπορούσε τότε να φανταστεί πως σε λίγο θα κρατούσε το κοινό μακριά από τις αίθουσες. Η ελληνική ταινία πρωταγωνιστούσε και ο κόσμος συνωστιζόταν στις αίθουσες. Η μεγάλη παράδοση της πόλης στην κινηματογραφική διασκέδαση ήδη από τον μεσοπολέμο συνεχίζεται και μεταπολεμικά. Μέσα σε δέκα χρόνια, οι αίθουσες, από **54** το **1963-1964**, θα φτάσουν τις **100** μέχρι το **1973-1974**. Τι έβλεπαν όμως τότε οι θεατές που γέμιζαν τις αίθουσες; Πρώτα απ' όλα, παρακολουθούσαν δύο έργα. Η απαραίτητη ελληνική ταινία —κωμωδία ή δράμα— συνοδευόταν από μια τούρκικη ή ινδική, αλλά στο πρόγραμμα υπήρχαν και ιταλικές, αμερικάνικες, "καμπόικες" ή ξένο δράμα. Η αγάπη του κοινού προς το σινεμά φτάνει στην ακμή της, ενώ ταυτόχρονα αρχίζουν τα πρώτα δείγματα παρακμής. Οι αδερφοί Μπαλή θα δουλέψουν οι ίδιοι τον κινηματογράφο τους, προβάλλοντας αρχικά ταινίες πρώτης προβολής, κυρίως ελληνικές αλλά και κάποιες ξένες. Το «Αμαλία» παρακολουθούσε από κοντά τις επιλογές των κινηματογράφων του κέντρου. Η αίθουσα χωρούσε τότε **500** θεατές. Όμως, η παρακμή της ελληνικής ταινίας και του κινηματογράφου έρχεται σχετικά γρήγορα. Ήδη τη χρονιά που ανοίγει το «Αμαλία» αρχίζουν τα πρώτα αρνητικά σημάδια, για να φτάσουμε στις δύο επόμενες δεκαετίες της, που η τηλεόραση κερδίζει σταθερά έδαφος. Από την πληθώρα των αιθουσών της δεκαετίας του **'60** ελάχιστες θα γλιτώσουν από τη λαίλαπα της ανοικοδόμησης ή την παρακμή του είδους. Η οδός Παρασκευοπούλου μπορεί ακόμη να περηφανεύεται για τρεις αίθουσες που επιβίωσαν: «Άνετον», «Αμαλία», «Ράδιο Σίτυ». Στον ίδιο δρόμο υπήρχαν: προς την παραλία το θρυλικό «Πατέ», ο θερινός κινηματογράφος «Φάληρο», ανατολικότερα επί της Β. Όλγας το «Αθήναιον» (που λειτουργεί ακόμη) και προς τα δυτικά ο θερινός «Απόλλωνας», η «Λάουρα» έκλεισε όπως και ο «Γαλαξίας» στη λεωφόρο Στρατού, ενώ στη παραλία επιβιώνει ευτυχώς το θερινό «Ναταλί». Οι χειμερινές αίθουσες χρησιμοποιούνται ως θέατρα κυρίως από τους θιάσους των Αθηνών.

Σωτήρια για το «Αμαλία» υπήρξε η απόφαση των ηθοποιών που αποτελούσαν το Θε-

ατρικό Εργαστήρι «Τέχνης» να νοικιάσουν τον κινηματογράφο και να τον μετατρέψουν σε θέατρο. Μεσούσης της χούντας, και παρά τις οικονομικές δυσκολίες, οι ηθοποιοί θα τα καταφέρουν, βάζοντας προσωπική εργασία για την ανακαίνιση. Αρωγός στην προσπάθεια θα είναι πάντα η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», όπως και αρκετοί θεατρόφιλοι. Το 1972 η γκαλερί «Ζήτα-Μι» οργανώνει έκθεση με έργα που προσέφεραν πολλοί ζωγράφοι, ώστε να μαζευτεί ένα ποσό για την ενοικίαση του θεάτρου και τον εξοπλισμό του. Τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς επαναλαμβάνεται στο διαμορφωμένο πλέον «Αμαλία» το έργο του Μπρεχτ ***Ο άνδρας είναι άνδρας***, σε συλλογική σκηνοθεσία. Το έργο, που είχε παιχτεί με επιτυχία στο εντευκτήριο της «Τέχνης», θα κάνει γνωστό τον θίασο. Παράλληλα, ξεκινά δυναμικά η λειτουργία κινηματογραφικής λέσχης. Ο νέος χώρος σύντομα γίνεται κέντρο πολιτισμού για την πόλη. Το 1973 ακολουθεί η ***Φαύστα*** του Μποστ, σε σκηνοθεσία Εμιρζά και μουσική Λουκιανού Κηλαϊδόνη. Η παράσταση αγαπήθηκε ιδιαίτερα από το κοινό και απετέλεσε μεγάλη επιτυχία. Τον Οκτώβριο του 1973 το Εργαστήρι ανεβάζει, σε συλλογική σκηνοθεσία, το ***Τρομπόνι*** του Μάριου Ποντίκα, με τους Ρούλα Πατεράκη και Στέλιο Γούτη. Η παρακολούθηση του θιάσου από τη δικτατορία θα είναι στενή, με μόνιμη παρουσία ανθρώπων της Ασφάλειας στις παραστάσεις. Το 1973 η δικτατορία κλείνει την «Τέχνη». Ο θίασος γίνεται ομόρρυθμη εταιρεία και μετονομάζεται σε Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης. Οι παραστάσεις στο «Αμαλία» θα σταματήσουν για έναν μήνα την εποχή των γεγονότων του Πολυτεχνείου και θα συνεχιστούν και πάλι με τη «Φαύστα». Κατόπιν, ανεβαίνουν: ο ***Βόιτσεκ*** του Μπύχνερ, σε σκηνοθεσία Στέλιου Γούτη, οι ***Ιππής*** του Αριστοφάνη, σε σκηνοθετική επίβλεψη των Βύρωνα Τσαμπούλα και Ρούλας Πατεράκη, και ***Ο Μπίντερμαν και οι εμπρηστές***, σε σκηνοθεσία Πάνου Χαρίτογλου.

Με την πτώση της χούντας, το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης αφήνει το «Αμαλία». Ο ιδιοκτήτης ζητά τον χώρο για ιδιόχρηση, ενώ ταυτόχρονα ο θίασος αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες. Το 1976 το Θεατρικό Εργαστήρι νοικιάζει το θέατρο «Άνετον», όπου θα μείνει μέχρι να το αγοράσει ο Δήμος Θεσσαλονίκης. Το «Αμαλία» υπενοικιάζεται ως κινηματογράφος και πολύ σύντομα ξεπέφτει, προβάλλοντας πορνό. Το αίτημα ενός νέου θιάσου να νοικιάσει το «Αμαλία» και να το μετατρέψει οριστικά σε θέατρο θα απαντηθεί θετικά από τους ιδιοκτήτες. Μέσα σε ελάχιστο διάστημα φεύγει ο παλιός ενοικιαστής και η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» μπαίνει στο θέατρο. Βρισκόμαστε στο 1987. Έκτοτε, ο κινηματογράφος «Αμαλία» μετατρέπεται οριστικά σ' ένα φιλικό θέατρο 350 θέσεων και εγγράφεται στη συνείδηση των θεατών ως μια από τις σημαντικότερες σκηνές της πόλης. Μέχρι το καλοκαίρι του 2012, η Πειραματική Σκηνή θα παρουσιάσει 92 δικές της παρα-





γωγές και θα διοργανώσει, από το 1994 μέχρι το 2006, τη «Θεατρική Άνοιξη».

Σήμερα, η δυναμική στον άξονα Παρασκευοπούλου αλλάζει και πάλι. Από τη μια το θέατρο «Αμαλία» παραμένει σιωπηλό ενώ, αντίθετα, το Δημοτικό Θέατρο «Άνετον» ανακτά τον απολεσθέντα θεατρικό του χαρακτήρα. Με το άνοιγμα του Δήμου προς τις θεατρικές δυνάμεις της πόλης, τα δύο τελευταία χρόνια, την πιο προσεκτική επιλογή των θιάσων που έρχονται από την Αθήνα και τη δημιουργία της «Ανοιχτής Σκηνής - Φωνές της πόλης», το «Άνετον» αρχίζει να αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους θεατρόφιλους. Μακάρι να συνεχιστεί αυτή η καλλιτεχνική πολιτική από τον Δήμο. Μένει να δούμε ποιος θα δώσει και πάλι το φιλί της ζωής στο «Αμαλία». Ας ελπίσουμε πως δεν θα είναι κάποιο σούπερ μάρκετ ή γυμναστήριο. ■

επιμέλεια
του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Κείμενα από το συρτάρι

Σώμα δανεικό

της Μαρίας Κουγιουμτζή

Έβρεχε μαζί μ' έναν ξερό αέρα, που η βροχή δεν μπορούσε να τον μαλακώσει. Τα φύλλα στέγνωναν αμέσως, έτριζαν κάτω απ' τα πόδια του, ενώ τα χαμηλά κλαριά των θάμνων τού μπάτσιζαν το πρόσωπο. Αφέγγαρος, ο ουρανός τον στρίμωχνε σ' ένα σκοτάδι υγρό και ξερό ταυτόχρονα. Ανασηκώθηκε από την τετράποδη στάση του. Κάπου κάπου τα πόδια του βυθίζονταν σε λακκούβες γεμάτες νερό και μετά πάγωναν και έτσουζαν.

Είδε ένα φωσάκι από μακριά να θαμποφέγγει κι έτρεξε προς τα κει.

Χτύπησε διστακτικά αλλά η πόρτα άνοιξε αμέσως, θαρρείς και κάποιος ήταν από πίσω της και τον περίμενε.

Ένας άντρας ξερακιανός, με βαθουλωμένα αιχμηρά μάτια, τον κοίταξε από πάνω ώς κάτω κι ύστερα τον τράβηξε απ' τον ώμο μέσα στο σπίτι.

Κωλόκαιρος, είπε· πέρασες εύκολα; Σίγουρα δε σε πήρανε χαμπάρι;

Α... μπα, είπε ο νεαρός στον άντρα, θαρρείς και γνωρίζονταν χρόνια.

Σου 'πανε για μένα, ή τυχαία χτύπησες;

Ήρθα μιλημένος, αλλά δεν ήξερα τον δρόμο, οπότε ανάμεσα στην τύχη και στις οδηγίες μπορείς να πεις.

Ξέρεις τι μπορώ να σου δώσω τότε, έτσι δεν είναι; Είσαι σύμφωνος; Γιατί μετά δεν έχει πισωγυρίσματα. Δεν θα με ξαναδείς κι εκεί που θα 'σαι δεν ξέρουν τη γλώσσα μας· έτσι, αυτό που θα κάνεις δεν έχει πίσω πόρτα. Τα ξέρεις αυτά, έτσι;

Τα ξέρω, είπε ο νεαρός. Δεν γίνεται αλλιώς· τα θέλω δεν τα θέλω, αυτά είναι κι αυτά θα κάνω.

Ωραία, πεινάς; Χωρίς να περιμένει απάντηση, του 'βαλε πάνω στο τραπέζι μια πιατέλα με βοδινό και καυτερές πιπεριές. Τον παρακολουθούσε αμίλητος να τρώει.

Κάποτε σταματούσε το φαγητό με το πιρούνι μετέωρο, ενώ το σώμα του τρεμούλιαζε με μικρούς σπασμούς και τα μάτια του κοίταζαν απλανή το κενό. Ύστερα το τρεμούλιασμα υποχωρούσε και το πιρούνι έμπαινε στο στόμα του.

Τώρα πάνε να πλαγιάσεις στο πατάρι, σου 'χω στρώσει, και τσιμουδιά. Το ξέρουν κι άλλοι, θα έρθουν; Το ξέρουν, αλλά δεν ξέρω πόσοι θα το αποφασίσουν.

Καλά, κοιμήσου τώρα και το πρωί θα σε πάω. Μόλις κάνεις αυτό που πρέπει, θα στείλω τα χρήματα στους δικούς σου.

Ήταν γυμνός κάτω από μια κίτρινη πελώρια λάμπα. Οι ακτινογραφίες, το καρδιογράφημα, οι υπέρηχοι, είχαν γίνει, τα αποτελέσματα από το αίμα είχαν βγει καθαρά. Όλα σωστά. Του έβαλαν την ένεση με τη νάρκωση — ολική, για σιγουριά.

Ήταν ωραίο παλικάρι, η ομορφιά του έλαμπε, τα στήθη ελαφρώς φουσκωμένα, τα πόδια γεμάτα μυς φαίνονταν ευλύγιστα, το φύλο του ρόδινο ξεπρόβαλε μέσα από την καστανή σγουρή φωλιά του.

Τον γύρισαν μπρούμυτα, οι γλουτοί του σφιχτοί λείοι, οι πλάτες απλωμένες, αδύνατες αλλά σκληρές, τα μπράτσα χάλκινα κάτω απ' το κίτρινο φως.

Τον θέλω, είπε ο ένας, ας μη πάει ντιπ χαμένος, κι εμείς τον θέλουμε είπαν οι άλλοι δυο.

Ήταν γεμάτος από σπέρμα και αίμα όταν τον γύρισαν πάλι ανάσκελα.

Το στόμα του είχε στραβώσει ελαφρώς κι ήταν γεμάτο σάλια.

Κοίτα, τα μάτια του έχουν δάκρυα είπε ο ένας.

Του πήραν τα νεφρά, το συκώτι, τα μάτια, και τέλος την καρδιά. Τα βάλανε στον πάγο. Δεν μπήκαν στον κόπο ούτε να τον κλείσουν.

Το σφαγμένο σώμα το πέταξαν στο φαράγγι που χώριζε την πατρίδα του από την ξενιτιά.

Έβρεχε σιγανά, ο ξερός αέρας έφερε τα βρεγμένα φύλλα και σκέπασε τ' απομεινάρια του κορμιού του, όμως τα πεινασμένα ζώα μύρισαν το φρέσκο αίμα, τη ζεστή ακόμα σάρκα και τον αποτελείωσαν.

Τα ματωμένα κόκαλα τα έπλυνε σιγά σιγά η βροχή, όπως το κρασί της ανακομιδής. Τα άδεια από μεδούλι κόκαλα αναστέναζαν σαν αυλοί καθώς τα διαπερνούσε, μοιρολόι, ο αέρας.

Κάπου, πάνω σ' ένα πρόσωπο τα μάτια του κοίταζαν με αποστροφή τον κόσμο που δεν χόρτασαν.

Σ' ένα άλλο σώμα, η καρδιά του χτυπούσε τρομαγμένη μόλις κάποιο χέρι άγγιζε αυτό το σώμα. ■

των
ΓΙΑΝΝΗ Δ. ΒΑΝΙΔΗ
Φωτογράφου
ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ
Συγγραφέα, εκδότη-διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Τάσος Καλούτσας

Γεννήθηκε το 1948 στη Θεσσαλονίκη, όπου και ζει. Σπούδασε φιλολογία στο Α.Π.Θ. και εργάστηκε στη Μέση Εκπαίδευση.

Πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα το 1983, με διήγημά του που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό ***Διαγώνιος***. Βιβλία του: ***Το κελεπούρι και άλλα διηγήματα*** (1987)· ***Το κλαμπ και άλλα διηγήματα*** (1990)· ***Το τραγούδι των Σειρήνων*** (2000)· ***Αλήθεια και βίωμα στα διηγήματα της*** Κάτω βόλτας ***του Ντίνου Χριστιανόπουλου*** (1994, μελέτη)· ***Το καινούριο αμάξι*** (1995, κρατικό βραβείο διηγήματος και βραβείο διηγήματος του περιοδικού ***Διαβάζω***)· ***Η ωραιότερη μέρα της*** (2010). Διηγήματά του έχουν μεταφραστεί στα γερμανικά, τα αγγλικά και τα ολλανδικά.

Η αφήγηση του Καλούτσα, ρεαλιστική, αναλυτικά περιγραφική και χαμηλόφωνη, ζωντανεύει περιστατικά από τον μικροαστικό βίο απλών και καθημερινών ανθρώπων, ενσωματώνοντας κατά τόπους αυτοβιογραφικά στοιχεία. Ο αφηγητής σε άλλα κείμενα ταυτίζεται με τον κεντρικό ήρωα και σε άλλα αποσύρεται σε ρόλο παρατηρητή.

Τόσο οι πρωταγωνιστές όσο και οι δευτερεύοντες ήρωες των ιστοριών του ζουν, στις περισσότερες περιπτώσεις, μια συνηθισμένη, φιλήσυχη ζωή· τα όποια μικρά δράματα διαταράσσουν αυτήν την τακτοποιημένη επιφάνεια προκύπτουν από την, εκ μέρους τους, μοιρολατρική αποδοχή της θέσης στην οποία βρέθηκαν: εργένηδες (αυτο)καταδικασμένοι στην πιο μίζερη μοναξιά· καταπιεσμένα παιδιά που γηροκομούν καρτερικά και μηχανιστικά τους γεννήτορές τους· γυναίκες στερημένες που αναπολούν ένα διάτρητο ερωτικό παρελθόν· η στάση ενός γιατρού απέναντι σε μια υπερεπείγουσα χειρουργική επέμβαση· ένας απολαυστικός οικογενειακός περίπατος στην εξοχή. Όλα τα πρόσωπα των ιστοριών του έχουν έναν ελάχιστο ορίζοντα προσδοκιών, παραδομένα στην αδράνεια και στην ειμαρμένη, μαχητικά μόνο όσο χρειάζεται προκειμένου απλώς να επιβιώσουν.

Η δράση, όταν δεν απουσιάζει εντελώς, είναι αργή, καθώς οι ζωές που περιγράφονται ακολουθούν μια ρουτινιάρικη καθημερινότητα και ο χρόνος μοιάζει να ακινητεί. Συχνά αυτό που δεν προσφέρει η δράση το προσφέρει η αφηγηματική γλώσσα, η οποία στον Καλούτσα ξέρει να γίνεται, όταν οι περιστάσεις το επιβάλλουν, τραχιά, για να εκφράσει την ψυχική ένταση του ήρωα. Οι διάλογοι μεταξύ των αφηγηματικών προσώπων είναι απλοί και κοινότοποι· ωστόσο, με τη φαινομενική ασημαντότητά τους, αποκαλύπτουν τον κρυφό εσωτερικό κόσμο του κάθε προσώπου: στραγγαλισμένες επιθυμίες, απωθημένους φόβους, μικρούς και μεγάλους, ψυχική κόπωση από μια ζωή χωρίς εκπλήξεις, υποσχέσεις και προοπτικές.

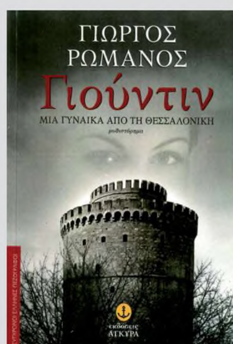
Εκ πρώτης όψεως, τα βασικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Καλούτσα παραμένουν αναλλοίωτα από το πρώτο του βιβλίο μέχρι το πιο πρόσφατο. Όμως, η γραφή που από βιβλίο σε βιβλίο γίνεται πιο αδρή, η πλοκή που επίσης γίνεται πιο σύνθετη, η συγκινησιακή φόρτιση που ανεβαίνει σε ένταση, η τονωτική ενίσχυση μερικών διηγημάτων με στοιχεία γκροτέσκο και θυμοσοφίας, μια κάποια τολμηρότητα τόσο στη θεματογραφία όσο και στο ύφος, φανερώνουν την ικανότητά του να εξελίσσεται και να αλλάζει, προφανώς με τον τρόπο και τον ρυθμό που ο ίδιος επιλέγει. ■

Ενδεικτική βιβλιογραφία
— Κώστας Σταματίου, «Εικόνες ελληνικού βίου σε σύγχρονα ελληνικά διηγήματα», *Τα Νέα, 16.1.1988*
— Ελισάβετ Κοτζιά, «Μικρά και σημαντικά», *Η Καθημερινή*, 2.12.1990
— Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Το διήγημα, ο εκθρονισμένος θεός», *Η Εποχή*, 17.12.1995
— Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η εποποιία της καθημερινότητας», *Ελευθεροτυπία*, 17.1.1996
— Μισέλ Φάις, «Ψηλαφιστός και αψηλάφιστος κόσμος», *Εντευκτήριο* 55, 2001
— Χ.Δ., Θ.Κ. [Χρήστος Δανιήλ, Θεοδόσης Κοντάκης], *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα - Έργα - Ρεύματα - Όροι*. Αθήνα, Πατάκης 2008
— Θανάσης Μαρκόπουλος, «Η εκκωφαντική σιωπή του ασήμαντου», *Παρέμβαση* 163, 2012



Τάσος Καλούτσας

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Ομότιμου καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.



Γιώργος Ρωμανός

**Γιούντιν. Μια γυναίκα από τη Θεσσαλονίκη
Μυθιστόρημα**

Άγκυρα 2012, 411 σ.

Ο Γιώργος Ρωμανός αξιοποιεί πληθώρα ντοκουμέντων (ακόμα και επινοημένες φωτογραφίες) και αποκρυπτογραφεί με επιδέξιο μοντάζ το ιστορικό παρελθόν, προκειμένου να συνθέσει ένα συναρπαστικό αφήγημα για τις περιπέτειες της Αντζέλ, μιας εβραίας από τη Θεσσαλονίκη, πριν, κατά και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.
Γνώστης της τοπογραφίας της πόλης, ο Γ.Ρ. διηγείται με διεισδυτική ματιά και ευαισθησία τις ιστορίες των ηρώων του, που έρχονται σε μετωπική σύγκρουση με τη λαίλαπα της Ιστορίας, και ταυτόχρονα αποκαλύπτει μερικά από τα κρυμμένα μυστικά της Θεσσαλονίκης, ιδίως σ' ό,τι αφορά τον ρόλο των δωσίλογων (καραμπινάτων και αφανών), τη στάση της Εβραϊκής Κοινότητας, τις πολιτικές δολοφονίες που δεν εξιχνιάστηκαν κτλ.
Παράλληλα, ο σ. αρθρώνει έναν ενδιαφέροντα αναστοχασμό για την Ιστορία. Χαρακτηριστικό είναι το παράθεμα που αποσπώ από τη σ. 372: «Στη ζωή [...], αντίθετα με το σινεμά, συχνά νομίζεις πως όλα μπορείς να τα διορθώσεις ***μετά*** ... Κάθε φορά είναι τώρα. Και γι' αυτό τόσοι άνθρωποι στη Θεσσαλονίκη, από τον πόλεμο και μετά, κρύφτηκαν στις σκιές τού "τώρα" της Ιστορίας. Γιατί πιστεύουν πως ακόμη και μεγάλα εγκλήματα θα μπορούσαν να διορθωθούν μετά ή να μην τα υπολογίσει κανείς [...], ό,τι κι αν συμβεί μετά δεν θα έχει ποτέ την ίδια σημασία. Ίσως και καμιά σημασία».



Αντώνιος Αιμίλιος Ν. Ταχιάος

**Η Θεσσαλονίκη και ο κόσμος των Σλάβων:
Η πνευματική και πολιτιστική ακτινοβολία της βυζαντινής πόλης**

Φιλόπτωχος Αδελφότης Ανδρών Θεσσαλονίκης (έτος ίδρυσης 1871), 2013, 165 σ.

Πώς επηρέασε η Θεσσαλονίκη τον ευρύτερο χώρο της Βαλκανικής Χερσονήσου και ιδιαίτερα τον κόσμο των Σλάβων;
Ποια είναι η αποτίμηση της πολύμορφης συμβολής των Θεσσαλονικέων Κυρίλλου και Μεθοδίου στον πολιτισμό της εποχής τους;
Πώς επέδρασε στους Σλάβους το έργο του αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Αγίου Γρηγορίου Παλαμά;
Στα καίρια αυτά ερωτήματα ο Αντώνιος-Αιμίλιος Ταχιάος, ομότιμος καθηγητής στο Α.Π.Θ. και διαπρεπής μελετητής και συγγραφέας, παρέχει τεκμηριωμένες απαντήσεις σ' αυτήν την άρτια και ευσύνοπτη έκδοση της Φιλοπτώχου Αδελφότητος Ανδρών Θεσσαλονίκης, ενός ιστορικού θεσμού της πόλης, που τα τελευταία χρόνια δείχνει ιδιαίτερο ζήλο στην ανάδειξη της διαχρονικής σημασίας της κοινωνίας και του καθημερινού πολιτισμού της Θεσσαλονίκης.

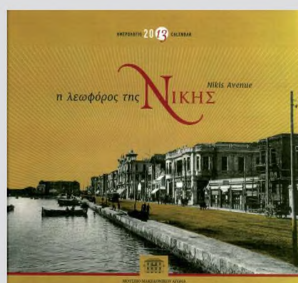


Βασίλης Κολώνας

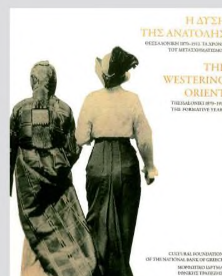
**Θεσσαλονίκη 1912- 2012
Η αρχιτεκτονική μιας εκατονταετίας**

University Studio Press, 2012, 389 σ.

Ο Β. Κολώνας, καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, αντλώντας πολύτιμο υλικό από δημόσια και ιδιωτικά αρχεία και από τις αποδελτιώσεις του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου, φέρνει στο φως, σ' αυτή την υποδειγματική έκδοση, ορισμένα άγνωστα μέχρι τώρα στοιχεία και αναδεικνύει τάσεις και χαρακτηριστικά στην ιστορική εξέλιξη της αρχιτεκτονικής στη Θεσσαλονίκη.
Οι μεταμορφώσεις της πόλης πριν, κατά και μετά τη μεγάλη πυρκαγιά του 1917 και η συγκεκριμένη πορεία της μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής αποκαλύπτουν, κυρίως μέσα από τα παλιά και τα νέα κτίσματα, και με τη συνδρομή φωτογραφιών και προσχεδίων, μια "διαφορετική" πόλη, σε συνύπαρξη ή αντιπαράθεση με την προηγούμενη, όπως επισημαίνει ο σ.:
«Η Θεσσαλονίκη παρ' όλες τις μορφικές και χωρικές μεταβολές, δεν έπαψε ποτέ να 'ναι αυτό που ο καθένας θέλει να σκέπτεται και να πιστεύει ότι είναι η δική του πόλη, με τις πολυκατοικίες, το κυκλοφοριακό πρόβλημα, την έλλειψη πρασίνου αλλά και μ' αυτή την ακαταμάχητη γοητεία που συνεχίζουν να ασκούν τα κτίρια-σύμβολα της εικόνας που επιχειρεί να παρουσιάσει η έκδοση».







Η λεωφόρος της Νίκης

Ημερολόγιον 2013

Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα, 2012

Η καλαίσθητη και χρήσιμη έκδοση —με τη μορφή «ημερολογίου»— από το Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα, με κείμενα και σχολιασμό του φωτογραφικού υλικού από τον Κωνσταντίνο Διώγο και «επιστημονική υποστήριξη» από τους καθηγητές Ι. Χασιώτη και Β. Γούναρη, εμπλουτίζει την «εικονογραφημένη ιστορία» της Θεσσαλονίκης, αναδεικνύοντας ένα από τα πιο σημαντικά «σημεία αναφοράς» της, και ζωντανεύοντας έτσι μια εποχή όταν τα ιστιοφόρα και οι βάρκες χάριζαν μια «σαγηνευτική» χαμένη σήμερα εικόνα στη «Λεωφόρο της Νίκης».

Κατερίνα Λάμψα - Ιακώβ Σιμπή

Η Διάσωση:
Η σιωπή του κόσμου, η αντίσταση στο γκέτο και τα στρατόπεδα,
οι Έλληνες Εβραίοι στα χρόνια της Κατοχής

Καπόν, 432 σ.

Σ' αυτήν την εξαιρετική έκδοση, η προσέγγιση των δύο συγγραφέων στα ζητήματα που δημιουργήθηκαν από τον διωγμό και τη διάσωση ή την εξόντωση εκατοντάδων χιλιάδων εβραίων στα χρόνια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου ανατρέπει ορισμένα στερεότυπα και περιέχει εναύσματα για αναστοχασμό με τεκμηριωμένες απαντήσεις σε φλέγοντα ερωτήματα, όπως π.χ. τα παρακάτω:
Πώς και πότε πληροφορήθηκε η ευρύτερη κοινή γνώμη για τη γενοκτονία στη καρδιά της Ευρώπης;
Τι έκαναν οι «σύμμαχοι» για να σταματήσουν ή να περιορίσουν έστω την εξολόθρευσή τους;
Πόσο μπορούσε ο αρχιραβίνος Κόρετς να αποτρέψει τον αφανισμό της Εβραϊκής Κοινότητας της Θεσσαλονίκης;
Για τον Σαλονικιό αναγνώστη ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κεφάλαιο «Μπορούσαν να σωθούν οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης;» (σ. 210-262). Η σχετική ανάλυση φωτίζει όψεις μιας πολυσύνθετης πραγματικότητας και προσκομίζει νέα σημαντικά τεκμήρια.
Ένα βιβλίο-εργαλείο για τους μελετητές της εποχής.

Γιάννης Επαμεινώνδας - Ιωάννης Στεφανίδης

Η Δύση της Ανατολής:
Θεσσαλονίκη 1870-1912. Τα χρόνια του μετασχηματισμού

Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2012,
253 σ. .

Εντυπωσιακή και χρήσιμη έκδοση, στηριγμένη στην ομότιτλη έκθεση που διοργάνωσε στη Βίλα Καπαντζή (παλιό Ε΄ Γυμνάσιο), το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, τιμώντας τα 100 χρόνια από την απελευθέρωση της πόλης.
Το βασικό εικονογραφικό υλικό της έκθεσης και της έκδοσης παραχωρήθηκε γενναιόδωρα από τον γνωστό συλλέκτη Άγγελο Παπαϊωάννου.
Το βιβλίο εστιάζει στη διαδρομή και στις διεργασίες μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκε στα χρόνια 1870-1912 η Θεσσαλονίκη, όταν στην πόλη συνυπήρχαν ακόμη ο παλιός κόσμος της Ανατολής με τον νέο κόσμο της Δύσης.
Προσφέρει έτσι ένα γοητευτικό ταξίδι στους μνημονικούς τόπους της πόλης, αποκαλύπτοντας και επισημαίνοντας τις αλλαγές στο "πρόσωπο" της Ανατολής και τις επιρροές της Δύσης που συνετέλεσαν στη δημιουργία υποδομών.
Σημαντική είναι η συμβολή του έργου στην αναπαράσταση της οικονομικής, κοινωνικής, εκπαιδευτικής και αθλητικής πορείας της πόλης.



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Η Εταιρεία | Εταίροι

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΚΚΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
ALUMIL ΜΥΛΩΝΑΣ Α.Ε.
Ν. ΓΛΕΟΥΔΗΣ ΚΑΒΕΞ Α.Ε.
ΔΟΜΟΤΕΧΝΙΚΗ Α.Ε.
Κ. & Ν. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ Α.Β.Ε.Ε.
ΖΑΝΑΕ Α.Ε.
ISOMAT Α.Β.Ε.Ε.
Ε. Ν. ΜΑΝΟΣ ΕΠΕ
MANTINIA SHIPPING COMPANY S.A
ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Α. ΜΠΟΥΜΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ε.Ε
ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α.Τ.Ε.
Ε. Γ. ΠΑΣΣΙΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
PELOPAC Α.Β.Ε.Ε
ΣΑΝΗ Α.Ε.
ΣΑΡΑΝΤΗ ΛΟΥΚΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α.Ε.
ΦΛΩΡΕΝΤΙΝ ΤΖΕΚΗ
ΤΡΑΜΠΟΥΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Α.Ε.
ΑΦΟΙ ΧΑΪΤΟΓΛΟΥ ΑΒΕΕ
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ

Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ....

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού

Οδός και αριθμός Περιοχή / Τ. Κ. / Πόλη

Επάγγελμα e-mail

Τηλέφωνα Α.Φ.Μ. Δ.Ο.Υ.

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ....

Στοιχεία του παραλήπτη:	Στοιχεία δωρητή:
Όνομα	Όνομα
Επώνυμο	Επώνυμο
Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού	Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού
Διεύθυνση	Διεύθυνση
Τ. Κ. / Πόλη	Τ. Κ. / Πόλη
Τηλέφωνα	Τηλέφωνα)
e-mail	Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.

Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω σε:
☐ Τράπεζα Πειραιώς, Αρ. Λογ/σμού: 5237 – 011001 – 350 IBAN: GR71 0172 2370 0052 3701 1001 350
☐ Τράπεζα Eurobank, Αρ. Λογ/σμού: 0026.0206.14.0200970463 IBAN: GR3602602060000140200970463
☐ Τράπεζα Ε.Τ.Ε., Αρ. Λογ/σμού: 210/481137-20 IBAN: GR53 0110 2100 0000 2104 8113 720)
☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη ☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ____________________
(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ΠΛΗΡΩΜΕΝΟ ΤΕΛΟΣ	A PRIORITY
PORT PAYE	
Κ.Τ.Θ. 20 Αρ.Αδ. 136	
ΕΛΛΑΣ–HELLAS	





ΑΠΑΝΤΗΤΙΚΟ ΔΕΛΤΑΡΙΟ

Αριθμός Πελάτη 4106-0015

(Ταχ. Κώδικας Ταχ. Γραφείου-Πόλη)
54626 Θεσσαλονίκη
Ταχυδρομική Θυρίδα ΤΘ 10756





ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.peebe.gr



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ISSN 1108-5452

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2013
21